

M e r é n y i L á s z l ó

A N Ő A L A K O K J E L L E M E
S E N E C A T R A G É D I Á I B A N

/Seneca mint drámaíró/

Bölcsészdoktori értekezés

S Z E G E D

1970

T A R T A L O M M U T A T Ó

I.	SENECA DRÁMÁINAK ÁLTALÁNOS PROBLEMATIKÁJA.....	1
II.	PHAEDRA /"Hippolytus"/.....	8
	Alakja Euripidésznél.....	8
	Seneca és Ovidius hősnőjének kapcsolata....	11
	A motívumok vizsgálata.....	13
	Seneca tragédiájának elemzése.....	17
III.	DEIANEIRA /"Hercules Oetaeus"/.....	28
	Szophoklész hősnőjéről.....	29
	Ovidius nőalakja /Her. IX./.....	30
	Egyező és eltérő cselekménymozzanatok.....	34
	A senecai hősnőről.....	37
	A dajka alakja; kapcsolata úrnőjével.....	42
	Alcmena szerepfunkciójáról.....	49
IV.	MEDEA.....	52
	Tragikuma Euripidésznél.....	53
	Az ovidiusi Medea /Her. XII./.....	60
	Seneca drámájának elemzése.....	66
	A senecai hősnő és a példaképek viszonya...	78
	Tragikumának fejlődésvonala /ö. fogl./.....	80
V.	CLYTAEMNESTRA /"Agamemnon"/.....	83
	Az első /Clytaemnestra/-epizód.....	87
	A második /ún. Eurybates/-epizód.....	96
	A harmadik /Cassandra/-epizód.....	99
	A negyedik /Electra/-epizód.....	105
	Az ötödik /Aegisthus/-epizód.....	107

VI.	TROADES.....	111
	Az első epizód: Hecuba alakja.....	114
	A harmadik epizód: Andromacha.....	119
	1. Ulixes "bravúrja".....	121
	2. "Az érvek költészete".....	123
	3. "Durae minister sortis".....	125
	A negyedik epizód: Helena.....	126
	Polyxena.....	128
VII.	IOCASTA /"Oedipus"/.....	131
	A prolog és a cselekmény ellentmondásai...	133
	A szophoklészi és senecai cselekmény- vezetés viszonyáról.....	136
VIII.	PHOENISSAE.....	140
	Szoph. nőalakjai /"Oid. Kol."/.....	142
	Eur. "Phoinikiai nők"-jének hősnői.....	143
	A Seneca-mű szerkezeti kérdéseiről.....	146
	Az első epizód: Oedipus és Antigona.....	149
	"Oedipus se ipsum fugiens".....	153
	A második epizód: Antigona.....	154
	A harmadik epizód Iocasta-figurája.....	155
IX.	MEGARA /"Hercules furens"/.....	160
	Hercules jelleme.....	163
	Megara alakja Euripidésznél.....	166
	A Seneca-mű Megara-figurája.....	168
	Az euripidészi és senecai hősnők összevetése.....	172
X.	ÖSSZEGZÉS.....	174
	JEGYZETEK.....	182
	A FELHASZNÁLT KIADÁSOK JEGYZÉKE.....	237
	FELHASZNÁLT IRODALOM.....	238
	UTÓSZÓ.....	248

I.

SENECA DRÁMÁINAK ÁLTALÁNOS PROBLEMATIKÁJA

Seneca tragédiáival kapcsolatban az ókortól napjainkig három fő probléma képezi vita tárgyát a szakirodalomban. Az első: azonos-e a filozófus Seneca az ugyancsak Senecának nevezett drámaíróval? A második, és ez már lényegesen izgalmasabb, az, hogy milyen görög, vagy latin példaképeket követett Seneca drámái megírásakor. S végül a harmadik, amelyben a szakirodalom máig sem jutott végleges álláspont-ra: színpadra készültek-e ezek a drámák, s ha igen, bemutatták-e őket, vagy ha nem szánta őket színpadra szerzőjük, bemutatásra kerültek-e mégis.

Az első probléma, a filozófus és drámaíró Seneca azonoságának kérdése megoldottnak tekinthető. Noha már az ókor végén Sidonius Apollinaris elválasztotta a filozófus Senecát a költőtől,^{1/} s véleményét a középkori humanisták is átvették, a XIX. század második felére mégis az az egységes álláspont alakult ki a klasszikus-filológusok körében, hogy a filozófus és drámaíró Seneca egy személy.

A probléma szintézisét Francois PLESSIS adta. Véleménye szerint azt, hogy a filozófus Seneca egyszersmind költő is volt, több dolog bizonyítja már az ókori szerzők adataiban is,^{2/} de bizonyítja az Apocolocyntosis,

azaz a Claudius tökké válásáról írt szatíra is, amelyben Senecától származó versbetétek vannak, s az Anthologia Latina, amelyben Seneca neve alatt hagyományozott epigrammákat találtak. Szerinte az a Sidenius Apellinarisnál található utalás, ahol Cerdubának arról a két szülöttjéről beszél, akik közül az egyik Platon tudományát műveli /"Platone celit"/, a másik pedig Euripidész drámai költészetét, a mellettük harmadikként /"tertius"/ felsorolt Lucanus miatt még érvet szolgáltatathatna egy külön filezófus és külön költő-Seneca létének feltételezéséhez. A késői szerzőnek azonban aligha adhatunk hitelt a sokkal autentikusabb, közvetlen a Seneca halála utáni időből származó ferrésekkel szemben. Jellemző, hogy Quintilianus Senecát mindig praenomen nélkül említi, ami kizárja annak a lehetőségét, hogy két Senecát kellett volna megkülönböztetnie.

PLESSIS megemlíti azt is, hogy Quintilianus szerint Senecának egy másik tragikus költővel, Pomponiussal volt egy vitája a tragédia nyelvezetének kérdését illetően.^{3/} Kettejüknek ez az egymás mellett szerepeltetése önmagáért beszél. De a legdöntőbb érv az, hogy Seneca drámáiban mind az ott tükröződő filezófiai szemléletmódban, mind pedig a drámák stílusában állandóan rábukkanunk a filezófus Senecára,^{4/} aminek bizonyítékait itt nem tartjuk szükségesnek részletezni. Léon HERRMANN a huszas évek elején írott összefoglaló monográfiájában már tényként szögezheti le a filezófus és költő-Seneca személyének azonosságát.

Seneca mintaképeit illetően nagyon bonyolult kérdéssel állunk szemben. Általánosan elfogadott nézet, hogy Seneca műveit görög szerzők témaiból írta, tehát főleg Euripidész és Szophoklész tekinthető példaképének. De nemcsak görög szerzők témái ihlették meg. Számos kutató vizsgálta, hogy mennyiben függ Seneca a római költészet nagyjaitól: Vergiliustól, Horatiustól, Ovidiustól,^{5/} s mennyiben színezte a római irodalom hatása drámaírói kifejezőmódjának tónusát. Van olyan kutató is, aki a Seneca későbbben keletkezett darabjairól kimutatta, hogy bizonyos lelkiállapotok festésében a már megírt tragédiák egyes hőseinek jellemvonásai hasonló szituációkban újra felfedezhetők,^{6/} sőt egyes kutatók az antik római fabulákat is megvizsgálták.^{7/} Sokkal bonyolultabbá válik azonban a kérdés az egyes drámák mintaképeit illetőleg, mint ezt majd a darabok ferrarásainak vizsgálatánál látni fogjuk.

A legtöbbet vitatott kérdés, a drámák színpadra vitelének és előadhatóságának kérdése szorosan összefügg az-
zal a problémával, hogy milyen céllal írták ezeket a darabokat. Mindenekelőtt el kell utasítanunk azt a feltevést, hogy Seneca filozófiai probléma-darabokat /"problem-plays"/ írt volna, hogy sztoikus tanait drámai formában népszerűsítse, miként azt B. M. MARTI feltételezi és próbálja bizonyítani, s így drámaírói törekvésének eredménye valami-féle pszeude-tragédia lenne.^{8/} A darabokat kizárólag mint modern értelemben vett szépirodalmi alkotásokat vizsgáljuk, nem feledkezve meg arról, hogy Seneca hallgatói

/olvasói vagy nézői/ számára egész sor mitológiai utalás - egy szűk rétegnek még a legtávolabbi, rejtett mitológiai célzás is - az adott drámai szituációban nagyon sokat jelenthetett. Ugyancsak ennek a korba-ágyazottnak a tudatában kell megítélnünk a nyílt színen végbemenő gyilkosságok, öngyilkosságok és véres jelenetek kérdését is, hiszen elsősorban ezek miatt oszlik meg oly nagy mértékben a kutatók véleménye, értékítélete.

21 Gaston BOISSIER 1861-ben megjelent tanulmánya óta, tehát több mint száz éve tartja magát az a nézet, s toboroz mind több hívet, hogy Seneca nem gondolt a színpadra drámái megírásakor. Közönsége ^{nézői} afféle "lecture publique" volt, s művei mindegyike szűk hallgatóságnak szánt olvasmánydráma /"tragedie des salons",^{9/} "Lesedrame"^{10/}. Ehhez az állásponthoz csatlakozott - olykor egészen eltérő premisszákból kiindulva - rangos kutatók egész sora.^{11/} A nézetnek természetesen heves ellenzői is akadtak, s hogy mennyire éles volt a harc, s hogy a vélemények milyen változatossága követelte magának az egyeduralmat, azt éppen Léon HERRMANN 1924-ben megjelent monográfiájában mérhetjük le.

HERRMANN részletekbe menő aprólékossággal vesz fontolóra minden érvet és ellenérvet, elemeire bont csaknem minden lehetséges elképzelést. Véggkövetkeztetése óriási meglepetés, s az ellentámadások valóságos pergőtűzét váltotta ki: "La théorie que nous adoptons est que toutes les

tragédies de Sénèque, sans exception, étaient destinées par lui à la représentation sur un théâtre public ou privé de ces oeuvres, avec acteurs, chœurs et musique".^{12/} Azonban másfél évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy nézetéhez csatlakozzon valaki,^{13/} s aztán újabb másfél évtizednek, hogy - az olasz kutatók személyében - feltevésének harcos tábor keljen védelmére.^{14/}

Bár a döntő szót - úgy véljük - még nem mondták ki, világosan jelentkezik az a tendencia, hogy a legújabb kutatók elfordulnak a meddő és tartalmatlan vitatkozástól, és figyelmüket a drámák lényegesebb problémáira: a jelleme és a drámai konfliktusok fejlődésére koncentrálják.^{15/} Ez természetesen nem jelenti szükségképpen a filológiai, kronológiai stb. problémák megoldásáról való lemondást. A legújabb interpretátorok egyike, Otto ZWIERLEIN egész monográfiát szentel a kérdésnek. Két oldalról közelíti meg. Seneca színpadi technikáját, szerkesztésbeli művészetét vizsgálva véleményét így összegzi: "...der Dichter bei seinem Schaffen nicht an die Bühne dachte: Die Tragödien Senecas waren nicht für die Aufführung bestimmt."^{16/}

Elemzésének második részében a "recitáció-dráma" történeti kialakulását tekinti át. A görög, majd a római műfaj fejlődését regisztrálva, rendkívül alapos vizsgálódás után leszögezi: "Wir stehen somit am Ende unserer Untersuchung vor einem merkwürdigen Paradoxon: die mächtige Wirkung, die Seneca jahrhundertlang auf wirkliche Bühnendramatiker ausgeübt hat, ist ausgegangen von einem Dichter,

der selbst seine Werke für die Rezitation bestimmt hatte.^{17/}

Csupán megemlítjük, hogy a drámák előadásának kérdése némiképpen összefügg keletkezésük idejével, illetve a Seneca-oeuvre-ben elfoglalt helyükkel. Az ebben a kérdésben kifejtett nézetek azonban olyannyira ellentmondóak, hogy részletes ismertetésükre nem térünk ki. Egyes kutatók az érzelmi effektusok erőssége,^{18/} mások a cselekmény-mozzanatok gyakorisága,^{19/} ismét mások pedig a száműzetésnek Seneca életében elfoglalt helye alapján^{20/} kísérelték meg a darabok kronológiai sorrendjének megállapítását. Véleményünk szerint egyik álláspont sem fogadható el teljesen, s úgy tekinthetjük, hogy ez a probléma még tisztázásra vár.

Az elmondottakkal, úgy hisszük, a szűkreszabott keretek között is sikerült valamelyest érzékeltetünk azokat a főbb csomópontokat, amelyek körül az egyes problémakörök gyűrűznek, s rátérhetünk az egyes darabok elemzésére. Vizsgálódásaink csaknem kizárólagosan a nőalakok jellemére irányulnak. Nem vontuk be elemzésünkbe a Seneca neve alatt hagyományozott, de a consensus philologorum szerint nem általa írt pszeudo-drámát, az OCTAVIÁ-t, s mivel női szereplői nincsenek, eltekintünk szerzőnk THYESTES c. művének vizsgálatától is.

Az anyag elrendezésében az az elv vezetett bennünket, hogy először azokat a drámákat elemezzük, amelyekben a hősnő jellemének megformálásában Seneca - úgy véljük - önállót alkotott. /PHAEDRA, HERCULES OETAeus, MEDEA,

AGAMEMNON/ Ezeknek a daraboknak az analizise után térünk rá azoknak a műveknek az elemzésére, amelyekben hősnői megformálásakor jobban kötődik példaképeihez /TROADES, OEDIPUS, PHOENISSAE, HERCULES FURENS/.^{21/}

II.

P H A E D R A /"Hippelytus"/

"quid ratio possit? vicit ac regnat furor
potensque tota mente dominatur deus."

/Sen. Phaed. 184-185./

A dráma forrásait illetően nagyszámú és igen változatos nézetekkel találkozhatunk.^{22/} Amiben kivétel nélkül megegyeznek, az az, hogy kizárják annak lehetőségét, hogy a darabnak egyetlen forrása lenne,^{23/} illetve ennek bizonyíthatóságát kétségbevonják.^{24/}

Milyen darabok jöhetnek számításba mint Seneca drámájának előképei?

Elsősorban Euripidész fennmaradt darabja, a *Ἰππολύτος τελευτηφόρος*, s egy elveszett Euripidész-darab, a fentebb említettnek előzményeként számon tartott *Ἰππ. καλυπτόμενος*. De előzményként kell említenünk Szophoklész ugyancsak elveszett illetve töredékekben fennmaradt *Φαίδρα*-ját, valamint Ovidius Heroides-ének IV. darabját. /Phaedra Hippolyte/

Euripidész elveszett darabjában, amelyből a filológusok szerint Seneca a szerelmi vallomás jelenetét átvette,^{25/} nagy jelentőségű újítást hozott a szerelmi témában: míg az Euripidész előtti görög drámaírás úgy tekintette a szerelmi szenvedélyt, mint a cselekvés más motívumainak aláren-

delt passzív tényezőt, Euripidész itt úgy beszélt a szerelemről, mint hősiesen cselekvő emberi magatartásról.^{26/} Ezt a darabját, amelyet - mint TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE írja - "a közönség erkölcsi felháborodása buktatott meg, talán mert szeméremsértőnek találták, hogy Phaidra személyesen vallotta meg szerelmét mostoha fiának",^{27/} Euripidész átírta.

Az így keletkezett variánssal, a *Ἰππ. στεφανηφόρος*-szal Seneca darabja igen sok hasonlóságot mutat. Az egyik leglényegesebb szerkesztésbeli eltérést abban látjuk, hogy Euripidésznél Theseus találkozik fiával, Senecánál pedig csak holtan látja viszont.^{28/} Más, ugyancsak lényeges eltéréseket említ Remo GIOMINI is,^{29/} amelyek alapján arra a következtetésre jut, hogy Seneca bizonyos fokig függetleníteni tudta magát Euripidésztől.

Euripidész második darabjában^{30/} Phaidra szerepe alapvetően megváltozott. A mű alapképletét a következőkben foglalhatnánk össze: Phaidra az istenség cselekvésre sürgető hatalma és az abból eredő bűn *μίσχρον* között meghasonlik, s tanácstalan tétlenségben *ἀμηχανία* marad. Az egyetlen lehetséges kiút bajából: néma szenvedésben el-sorvadni. S mivel képtelen összeszedni magát egy következetes cselekvésre, ezért ragadhatja el őt a dajka cselekvőkész sürgetése. Ennek következtében azonban elvész az a még meglévő egyetlen lehetősége is, hogy szótlan halállal megvalósítsa a jót *χρηστόν*.

Phaidra tudja, hogy a józan ész *σωφροσύνη* által megvalósított cselekvés állandó küzdelem, harc eredménye,

amelyben az ember mindig elakad, nehézségekbe ütközik. Valódi bölcsesség *σοφία* nyilvánul meg abban a felismerésében, hogy az emberi cselekvés ki van szolgáltatva olyan hatalmaknak, amelyek erősebbek, mint az ő jóra való törekvése, s abban is, hogy hibázni *ἀμαρτάνειν* az ember lényegéhez tartozik.

Günther MÜFFELMANN-nak ez a fejtegetése^{31/} sok vonatkozásban érvényes Seneca darabjára is. A legnagyobb eltérés - mint alább megkíséreljük részletesebben kifejezni - abban van, hogy Seneca mindvégig ügyel hősnője lélekrajzában az emberi érzések érvényre juttatására. Igaz, hogy a szerelem bizonyos mértékben nála is a sors által kirótt baj, ám Seneca éppen ott tesz kísérletet a szerelmi érzés kifejezésére, ahol Euripidész - fogadjuk el, hogy a közízlés hatására - lemondott róla: a szerelmi vallomás jelenetében.

Tehát a legkevésbé sem vagyunk arra kötelezve, hogy Seneca drámájában a két euripidészi Hippolytös kontaminációját lássuk, mintha szerzőnknek mindig mankóval kellett volna járnia, mert a szerelemnek mint emberi érzésnek a darabba vitele új szituációt sugallt számára.^{32/} Joggal állapítja meg GIOMINI, hogy Euripidész fennmaradt darabja, éppen a tónusok élessége miatt - ami Seneca darabjának egyik jellemzője -, valamint a hősnő magatartásának újraértékelése miatt nem szolgálhatott Seneca közvetlen ihletforrásául.^{33/}

Azt viszont az elmondottak alapján bizvást feltételezhetjük, hogy ha az említett tendenciák esetleg az elveszett Euripidész-darabban érvényesülhettek, maguk után vonhatták annak bukását.

A két Euripidész-drámával kapcsolatos véleményünket tehát úgy sommázhathatnánk, hogy Senecára igen nagy hatással voltak, s az ő Phaedrájában benne érezhetjük az elveszett Euripidész-mű szellemét, míg a fennmaradt dráma megformálásának egészével és mítikus hagyományainak bőségével nyugőzte le szerzőnket, s kényszerítette számos mozzanat átvételére.

Nehezebb és bonyolultabb feladat Senecának Szophoklészhez való viszonyát tisztázni, hiszen a nagy görög tragikus *Phaidra*-ját csupán töredékekből ismerjük. Ezekből kiderül, hogy Theseus itt is találkozott fiával, s abban is igazat kell adnunk HERRMANN-nak, hogy a szerelmi válság jelenetét Szophoklészről is átvethette Seneca.^{34/} Sok minden szól amellet, hogy Seneca nemcsak ismerte a művet, hanem a tragédia egyes mozzanatait egyenesen beolvasztotta saját anyagába.^{35/}

Végezetül szólnunk kell Ovidius Heroidese IV. darabjának és Seneca Phaedrájának kapcsolatáról. Ezt a kapcsolatot senki nem vitatja.^{36/} A kérdés egyik avatott ismerője, Umberto MORICCA szerint az Ovidius műve egy olyan suaseria vagy controversia, amely összefog minden motívumot, árnyalatot és részletet, amit a legenda és a köl-

tői hagyomány a mítikus Phaedra alakjához és Hippolytos iránti szerelméhez kötött, s rögtön hangsúlyozza az euripidészi hősnővel való szembenállását, hiszen Phaedra levelében olyasmiről beszél, amiről Euripidésznél hallgatnia kellett.^{37/} Ebből következően Ovidius hősnőjének levelét tekinti Phaedra szereplmi vallomása előképének, főleg a technikai elemek, a jellemrajz és az érzelmi állapotok festésének hasonlósága alapján.^{38/}

Egy másik szerző véleménye az, hogy Ovidius azért választotta a levélformát, hogy a női lélek rejtelmeibe mélyebben láthasson, és láttasson, ám a levél tartalmi mondanivalóját illetően ellentmondásba keveredik: hősnője érzelmei és cselekedetei más-más embert mutatnak.^{39/} Ovidius Phaedrája a vad érzékiség és a romlottság képviselője, s ha el is ismerjük, hogy Seneca hősnőjét is az ovidiusi Phaedra szenvedélye mozgatja, hadd tegyük hozzá: annak romlottsága hiányzik belőle. Mint Ettore PARATORE mondja: míg Ovidiusnál Phaedra az aljas kurtizán nyelvvel csábítja Hippolytest, Seneca javít az ovidiusi modellen.^{40/}

A kérdés: miért?

A nérói udvar erkölce ezt nyilván nem indokolja, legfeljebb álerkölce. Hivatkozhatnánk a szteikus bölcselő Senecára, s ez valóban nyomósabb érvként hat. A kérdésre vissza fogunk térni, egyelőre elégedjünk meg annak megállapításával, hogy a probléma adott, s hogy a megoldásra csak az ábrázolásmód általánosabb érvényű vizsgálatakor tehetünk kísérletet.

Összegzésként: vitathatatlan az ovidiusi és senecai ábrázolásmód hasonlósága, költői eszközeik is olykor meglepően egyezők. A miértre a motívumok kérdésének tárgyalásakor próbálunk választ adni.

Érdekes probléma annak a motívumrendszernek a vizsgálata, amely Seneca és példaképei műveiben található. Motívumnak tekintjük esetünkben azt a szövegrészletet, amelynek tartalma az illető művek cselekményét azonos módon lendítik előre, illetve gondolati tartalmát azonos módon telíti, bővíti. Ha a motívum egy másik motívumnak tekintett szövegrészlettel két vagy több műben is egyazon korrelációban áll, akkor a motívum motívikus funkciójáról beszélünk.

Vegyük példaként azt a szövegrészletet, amelyben Theseus távollétéről esik szó. Senecánál /Phaed. 91-92./:

profugus en coniunx abest

praestatque nuptae quam solet Theseus fidem.

Ugyanott /97-98./:

stupra et illicitos toros

Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.

Ovidiusnál: /Her. IV. 109-114./:

Tempore abest aberitque diu Neptunius heres;

Illum Pirithoi detinet ora sū;

Praeposuit Theseus, nisi si manifesta negamus,

Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi.

Sola nec haec ad nos iniuria venit ab illo;

In magnis laesi rebus uterque sumus.

Euripidésznél /Hippelütesz, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE, 281./:

DAJKA: A férje most más országban tartózkodik.

Ugyanott /320-321./:

DAJKA: Thészeusz véletlenül tett ellenedre ténf

PHAIDRA: Ne történjék, hogy ellenére én teszek.

A három szövegrészlet egybevetésénél rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy azonos tényt közölnek. Döntő különbség van azonban Euripidész és a két latin költő felfogása között: Euripidész hősnője természetesnek tartja férje távollétét, s nem érez emiatt sértettséget, míg Senecánál Theseus vált házasságtörésének gondolata, Ovidiusnál pedig mellőzöttségének érzése gyötri a hősnőt. A motívum tehát egyazon tartalommal többféle érzelmi állapot kifejezője lehet, s a költő szándékait híven tükrözi. Hiszen Euripidész itt és most iktatja ki azt a gondolatot, hogy Phaidra tetteinek mozgatórugója a bosszúállás - mint emberi érzés! - lenne, míg latin követői éppen így telítik emberi érzésből fakadó indulatokkal hősnőjük jellemét. Vagyis a motívum két alkotóelemének /a férj távolléte - a hősnő viszonyulása ehhez/ egymáshoz való viszonya más-más motívikus funkcióval rendelkezik.

Az idézett szövegrészletnél maradván lehetőségünk nyílik a motívikus funkció egy másfajta megközelítésére is. Ha ugyanis ezt a szerelmi vallomást bemutató jelenettel vetjük össze /Senecánál ill. Ovidiusnál/, kiderül, hogy Ovidiusnál követi, Senecánál megelőzi, azaz más a szöveg-

részlet motivikus funkciója. Vajon miért? Ovidius hősnője mellőzöttségét azoknak a sértéseknek a sorába iktatja, amelyeket Theseus mindkettőjük ellen elkövetett, ezzel is hatni próbálva Hippolytus érzelmeire. Senecánál a motívum jóval előbb kibomlik, még a dajkával folytatott párbeszéd előtt; nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy megértsük a hősnő helyzetét, s így lehetőség nyílik arra, hogy elnézőek legyünk új szerelme iránt.^{41/}

Az említetten kívül egyértelműen azonos motivikus funkcióval rendelkeznek a következő mezzanatok: a hősnő - Hippolyteshez hasonlóan - vadászni vágyik;^{42/} Pasiphae-nak, Minos feleségének, Phaedra anyjának motívuma;^{43/} a szerelem Apolló ill. Sol nemzetségénél családi átok;^{44/} s végezetül a szerelem mindenhatóságának motívuma.^{45/} Érdekes jelenség, hogy a motívum hiánya is teremthet motivikus funkciót. Erre legjobb példa az a szövegrészlet, amelyben - Euripidésznel és Ovidiusnál - a hősnők arról beszélnek, hogyan próbáltak küzdeni feltámadó szerelmi szenvedélyük ellen.^{46/} Ilyen jellegű kijelentés Seneca Phaedrájának szájából nem hangzik el. Nyilvánvalóan azért, mert ő tudatosan törekszik arra, hogy hősnőjét mint emberi érzések nevében cselekvő hőst ábrázolja, s ezt a törekvését - játéknak tűnik a szavakkal, de igaz - ennek a motívumnak a hiánya motiválja, jellemzi.

Korántsem kívánjuk ezzel azt állítani, hogy Seneca szakít a mitológiai hagyományokkal. Mint később látni fogjuk, szó sincs erről, nem feledhetjük azonban azt, hogy

ebben a drámában - és még további háromban - szakít, ha művészi törekvései és az általa helyesnek tartott ábrázolásmód ezt megköveteli.

Hasonló jelenséggel találkozunk a *ratio-furor* ellentétpárjának motivumánál.^{47/} Ez az ellentét, amely Euripidész Médeiójának *σοφία-νῆψ* ellentétpárjához hasonló funkciót tölt be a darabban, nem szerepel Ovidiusnál. Talán épp ez szolgáltatott alapot a Heroides IV. levelét ért támadásokra, arra az állításra, hogy Ovidius hősnője remlett, gátlástalan, ugyanakkor rendkívül bátor asszony. Itt is hangsúlyozzuk: a motívum hiánya egy bizonyos motívikus funkciót teljesített, és olyan gondolatiséget képvisel, amely sek filológus támadását váltotta ki. Ennek mélyebbre ható elemzését azonban nem tartjuk szükségesnek.

Két tudós, U. MORICCA és J. CHARLIER végzett alapos kutatómunkát Ovidius és Seneca kapcsolatainak tisztázása céljából. Kimutatták, hogy Seneca Phaedra alakjának megformálása során nemcsak a Heroides IV. leveléből, hanem a Metamorphoses nőalakjainak jellemvonásaiból is merített. CHARLIER szerint Seneca Phaedrája szenvedélyeivel, ravaszságával és néha közönségességgével egyenes leszármazottja az ovidiusi nőalakoknak. Messze áll azonban a görög hősnő tisztaságától, önmarcangolásától és kegyetlen lelkipurdalásától. MORICCA megállapítását idézi: "Fedra infatti tiene più di Byblis che della Fedra d' Euripide."^{48/}

Azok az érvek, amelyekkel a szerzők állításukat igazolják, kétségtől ehhez a megállapításhoz vezetnek. A dolog

azonban korántsem ilyen egyszerű. Már MORICCA utal rá - vizsgálódásait összegezve -, hogy Phaedra jelleme, amelyet Euripidész alapozott meg, az alexandriai költészetben is felbukkan, s az ovidiusi elképzelésen átszűrődve jutott el a nérói kor drámaírójához. S ez a megállapítás megerősíti azt az érzésünket, hogy mindkét szerző, Ovidius is és Seneca is azért formált sok tekintetben azonos jellemű nőalakot, mert mindketten a hellénisztikus kultúra atmoszférájában lélegeztek, műveltségüket, egyéniségüket ez telítette.

Seneca mítoszábrázolásait állandó önábrázolásra és öndicsőítésre használta, megtöltve állandó aktualitással, feszültséggel - mondja T. THOMANN.^{49/} Ez bizonnyára így van. Tegyük hozzá: bámulatra méltó az a szelekciós képessége is, amellyel mítoszanyagához nyúl, s amellyel egy önálló drámaköltői koncepció jegyében, mindig a jellemformálás következetességét tartva szem előtt, hőseit a mítoszok köntösébe öltözteti.

A tragédia Hippolytes vadászénekével kezdődik. Megírásakor Seneca minden valószínűség szerint engedelmeskedett kora ízlésének, hiszen ez a monológ a deklamatorikus-szónoki iskola valamennyi jellemző jegyét magán hordja, ám az újabb keletű kutatás fényt derített különleges drámai funkciójára is.

GIOMINI már említett tanulmányában hangsúlyozza, hogy a bevezető monológ leírásokban bővelkedő pedantériájának egyik feladata az, hogy közvetve jellemezze Hippolytest.

Mintegy előre sejteti annak az embernek a magatartását, aki a természet ölén élve megveti kora társadalmát, s aki a drámaiban Phaedra szenvedélyének tárgya, s szenvedély visszautasítója és egyben áldozata lesz. Másik feladata az, hogy előkészítse két merőben ellentétes világ szembeállítását. Hippolytos világát, amelyben az elvből vallott erkölcsi tisztaság és szűziesség uralkodik, a nő megvetése és mellőzése, és Phaedráét, amelyben elemi erővel tombol a kielégülést kereső libido. A monológ helyzeti energiájából fakadóan kiváltja azt a hatást, amelyet Seneca tudatos szerkesztő művészetével szánt neki: éles kontrasztot képez azzal a szenvedéstől és szenvedélytől fűtött légkörrel, amellyel a dráma Phaedra fellépése után telítődik.

Phaedra monológjában mindenekelőtt tisztázza helyzetét: egyedül van, férje, Theseus korántsem magasztos célektől vezérelve - Persephonét akarják elrabelni az Alvilágból - távol van:^{50/}

...stupra et illicitos toros

Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.^{51/}

Az is kiderül, hogy Phaedra nem érzi jól magát ebben a számára idegen világban, jóllehet:

praestatque nuptae quam solet Theseus fidem.^{52/}

Ez a sor arra világít rá, hogy Phaedra megszokhatta már inséges helyzetét. Nem idegen számára a magány, amelyben része van, hiszen Theseus olyan hűséget tanúsít iránta, "amilyet szokott". Igen lényeges mezzanatként tartjuk ezt, mert kizárja annak lehetőségét, hogy Phaedra féltékenykedik Theseusra, s annak lehetőségét is, hogy a Phaedrában

fellebbbanó új szenvedélynek harcot kelljen vívnia Theseus iránti szerelmével. Tehát Seneca eleve olyan szituációba helyezi hősnőjét, amelyben az minden belső kötöttségtől mentesen fordulhat fellebbbanó új szenvedélye felé, amelyet rendkívüli tudatossággal regisztrál:

Sed maior alius incubat maestae dolor.^{53/}

Phaedra közlésvágya kiapadhatatlan: leírja lelkiállapotát, kedélyének ingadozását,^{54/} szokatlan új kedvtelenségét: vádászni szeret. Ám ez a teátrális szónokiassággal ágáló hősnő érzékenyen reagál saját belső történéseire:

Que tendis anime? quid furens saltus amas?^{55/}

- Kérdezi gondolataiból felriadva. Eszébe jut anyjának, Pasiphaenak végzetes szerelme a bikával. Felkiáltása kétségbeesett vád - és vágyakezés is:

sed amabat aliquid!^{56/}

Szinte közhely a Seneca-irodalomban, hogy Seneca szereti az erős hatásokat - de ez a felkiáltás megbotrunkoztatta kritikussait.^{57/} Jóllehet egyértelmű és világos a magyarázat: Seneca, az erős effektusok kedvelője - ebben nem vonhatta ki magát kora erős impulzusokat kedvelő ízlése alól - ezzel fejezi ki Phaedra tökéletes magányát, társat kereső izeláltságot. Az a következtetés, hogy Phaedra minden belső kötöttségtől mentes, most új elemmel gazdagodik: feltámad benne a vágy, hogy elhagyattságában szeretettel közeledjék feléje valaki.

A dajka néhány szentenciózus megállapítás után^{58/} tömör összefoglalást nyújt úrnője helyzetéről:

maius est monstro nefas:

nam monstra fato, moribus scelera imputes.^{59/}

Felvetődik a gondolat, hogy szavaival Phaedrát figyelmezteti. Hiszen nem a végzet következménye az érzelen, amelyet táplál magában, így fekezett felelősség nehezedik rá: erkölcsé sínyli meg, ha enged bentakező érzéseinek. Továbbszövi gondolatait, s mintegy töprengéseiről tanúskodik az az eszmefuttatás, amelyben - jellegzetes réterikus megnyilatkozással - mindjárt választ is ad saját kérdésére. Nem lát kiutat, s ezért inti asszonyát:

compesce ameris impii flammis, precor,^{60/}
és remek csattanóval zárja mendanivalóját.

Phaedra válasza lényegében tudomásulvétele azoknak az érveknek, amelyeket a dajka kifejtett:

Quae memoras scio

vera esse nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. vadit animus in praeceptis sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.^{61/}

A hősnő rajzában itt kerül elő először az a motívum, amely a belső történet fő mozgatója: a furor. Nem áll egymagában: nem sokkal később megjelenik ellentétpárja is:

quid ratio possit? vicit ac regnat furor,^{62/}

Nem nehéz megállapítanunk, hogy kiéleztetten ellentétes tartalommal feszül egymásnak a két fogalom: a ratio és a furor. Mi volt a célja Senecának ezzel a szembeállítással?

MÜFFELMANN úgy véli, hogy a furor kívülről jövő isteni hatalom, győzelme eleve várható. Hozzáteszi, hogy a ratio-

val való szembeállítására eredhet a sztoikus eszmekincsⁿből, de több szól emellett, hogy az elveszett Euripidész-dráma egy gondolatát újítja fel. Ezt az utóbbi megállapítását bizonyítékkal nem támasztja alá, a sztoa eszmekincsére vonatkozóan azonban igazat kell adnunk neki. A sztoikusok szerint a szenvedélyek bizonyos ész- és természetellenes kedélymozgások.^{63/} A furor ugyancsak sztoikus speciálterminus, amely K. H. TRABERT kutatásai alapján magában foglalja a szellemi betegség tényleges állapotát, a felfokozott indulatot, és a Seneca-hősöknél az emberi cselekedetek egyik hajtóereje. MÜFFELMANN-nak azért sem adhatunk igazat a furor-nak "kívülről jövő isteni hatalom"-ként való értelmezésében, mert a sztoikusok és Seneca tanítása szerint öntudatos beleegyezés nélkül nincsen szenvedély, hiszen az "est...voluntarium animi vitium."^{64/} Felmerül azonban egy igen súlyos probléma. Az idézett sor után ugyanis ez következik:

potensque tota mente dominatur deus.^{65/}

Ezek szerint mégis MÜFFELMANN-nak lenne igaza? Véleményünk szerint a megoldás abban keresendő, hogy Seneca kényszerhelyzetbe került: a mítosz meséje azt követelte, hogy családi átokként, az istenség büntetéseként sújtsa Phaedrát a szenvedély - ám még ilyen körülmények között is erősen kötődött a sztoikus elvekhez, hiszen Phaedra elfogadja helyzetét.

Nem úgy a dajka! Ő annak a józanságnak a képviselője, amely harcba száll a Phaedra lelken uralkodó istenséggel. Első érve az asszony érzelmeinek valódiságát támadja:

Deum esse amorem turpis et vitio favens
finxit libido, queque liberier feret
titulum furori numinis falsi addidit.^{66/}

A második érv arra utal, hogy Phaedra ellenállóképessége meggyengült:

quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.^{67/}

Végezetül a harmadik a legvaskosabb realitás érve:

metue ac verere sceptrum remeantis viri.^{68/}

S ezzel kerántsem ér véget az érvek sora, de Phaedra győzi ellenérvekkel. Azután, hogy a dajka kijelenti, Hippolytos egy számára tisztátalan szerelem miatt nem változtat elvein, ellenáll majd a csábításnak, villámgyors lefolyású szó-párbaj következik, röviden csattanó replikákkal. A dajka kifogy az érvekből, könyörgésre fogja a dolgot, mire az asszony látszólag kijózanedik. Jóhíre mindennél előbbrevaló, s megvan a megoldás:

haec sola ratio est, unicum effugium mali:
virum sequamur, morte praeventam nefas.^{69/}

Itt derül ki, hogy Seneca milyen értelemben alkalmazza a ratio terminust. Az ő értelmezésében ez nem az észszerű belátáson alapuló döntés, nem is a józan ész győzelme a lélek indulatain, de nem is az istenség által rákényszerített szenvedélynek történő behódolás. Ez a ratio annak a megoldásnak a megnevezése, amellyel a baj megelőzhető, s amely lehetetlenné teszi egy jóvátehetetlen cselekedet elkövetését. Nem a lelki élet fogalomköréhez, hanem az emberi

cselekvés szerepköréhez tartozik, alapvető lényege a cselekvés. Phaedra tehát - s ez alapvető eltérés Euripidész fennmaradt darabjának hősnőjétől - cselekvésre készül, de ez megrettenti a dajkát, és éppen a dajka cselekvésének mezgatójává válik. Úgy érzi, úrnője méltó arra, hogy tegyen érte valamit:

dignam ob hoc vita reor

Quod esse tenet autumas dignam nece.^{70/}

Abból a meggondolásból, hogy a hírnév úgyis csak csalóka látszat, azt mondja:

si tam pretervius incubat menti furor,

contemne famam.^{71/}

Azt mondhatnánk tehát, hogy egy átvitt értelemben vett "energiaátvitellel" Seneca a cselekvés jegét a dajkára ruházza. Ezt azonban lélektanilag gendesen motiválja, s a dajka cselekvőkész lendülete feladata ellátásában újabb motívumok előfeltételévé válik.

Néhány kritikusnál Seneca AGAMEMNON c. drámájával kapcsolatban az a meggyőződés velt tapasztalható, hogy ellentmondás van a második felvonás két dialógusa között, s hasenlót véltek felfedezni Phaedra I. és II. felvonásbeli magatartásában.^{72/} Ezzel kapcsolatban MÜLLER megjegyzi, hogy Phaedra az első felvonás végén lemond az öngyilkosságról, azaz: az önálló morális gondolkodásról, és a dajka kerítésére bízta magát.^{73/} Mint láttuk, ennek a mozzanatnak a magyarázatát a ratio cselekvés-funkciója tartalmazza. Nincs tehát semmiféle ellentmondás egy aktív és

egy passzív Phaedra között: Seneca drámai lélektana kifogástalan. S a második felvonás nyitójelenetében ezzel a passzív Phaedrával találkozunk. A dajka szavaiból megtudjuk, hogy Phaedra teljes mértékben szenvedélyének hatalmába került.

Phaedra lelkiállapotának e bemutatásánál a kutatók hangsúlyozzák, hogy az asszony a legmagasabb fokú szenvedély megszállottja.^{74/} Sőt a dajka elemzésében a furor-nak mint lelki jelenségnek orvosai diagnosztikai pontosságú leírását látják.^{75/} A szerencsétlen örült a szerelemtől, nem akarja felvenni királynői öltözékét, vadászruhát akar ölteni, hogy követhesse Hippolytest.

S a dajka, miután Dianához és Hecatéhez fohászkodott, megkísérli rábeszélni az ifjút arra, hogy változtasson életmódján. Beszéde a réterikus stílus egyik példája lehetne, a *controversiae*-k lendületes felépítését követi. Központi gondolata, amely érvei összegzéseként áll:

aetate frueri: mobili cursu fugit.^{76/}

Hippolytes azonban hajthatatlan, s a természet ölen élő ember aranykori ideálját vallja magáénak. Mint GIOMINI megjegyzi, szűziessége, nőtől való irtózása a furor egy neme.^{77/} Hajlíthatatlansága láttán a dajka bevallja kudarcát – amikor váratlan fordulatot vesznek az események: Phaedra kirohan a palotából, s ájultan hull Hippolytes lábai elé.

Feléledve azonban elmarad a vallomás, nem váltja valóra rögeszmés álmait, minden bátorsága elhagyja, s könyörgését Hippolytes jóindulattal a helyes irányba tereli.

Phaedrának látnia kell, hogy ez kevés: "satisne dixi?"^{78/} - kérdezi. Ez volt a jelenet első lépcsőfoka: az ájulásból écsúdó Phaedra első szavai még messze járnak attól a céltől, amelyet kitűzött magának.

A fokozás második eleme: bevallja, hogy egyfajta szerelem égeti /640-641./, ám Hippolytes naív értatlansággal kérdi:

Amore nempe Thesei caste furis?^{79/}

Az asszonynak látnia kell, hogy szavai mégcsak nem is sejtetik a valót. Seneca rendkívül finom lélekrajzzal valósítja meg szándékát: Hippolytesnek Theseus álarcában történő leírása így nem öncélú motívum, mint Ovidiusnál,^{80/} hanem a vallomás tetőpontja, amelyet méltán koronáz a "miserere amantis". Így válik ez a motívum Seneca eredeti invenciójaként ennek a csodálatos vallomásnak befejező elemévé.

A második felvonás Phaedrájában tehát döntő változás megy végbe: passzivitása feloldódik, s a vallomás jelenetében fokozatosan kibontakozik cselekvőképessége. Lényegesnek tartjuk annak hangsúlyozását, hogy e több mezzanatból összetevődő aktivitás mélyen emberi indítékek hatására fejlődik ki: azzal a céllal, hogy bevallja szerelmét. Amikor Hippolytes esztelenségéért büntetni akarja, meg akarja ölni, Phaedra úgy érzi, mindaz teljesült, ami szándékában állt, s nyugodtan fogadja a halált:

maius hoc voto mee est,

salve ut pudore manibus immeriar tuis.^{81/}

Erről a pontról azonban ismét teljes passzivitásba merül, újra a dajka aktivizálódik, akiben az otthagyt kard látán azonnal megvillan a menekülés terve. Úrnője helyett ismét ő cselekszik.

A harmadik felvonás Phaedrája tagadása az előző két felvonás hősnőjének. Halálvágya inkább a sztoikus filozófia tantételeinek fitogtatása,^{82/} s Hippolytos megvádolására is inkább a dajkája iránti szánalom indítja, akit Theseus kínzással akar vallomásra bírni. Nem látunk tettében előre kiszámított hallgatást és hamis szemérmet.^{83/} Theseus átkát megelőző szavai: "labem hanc pudoris eluet noster cruor"^{84/} mögött egészen mást gyanítunk.

Hangsúlyoztuk, hogy a szerelmi vallomást tevő asszony elérte célját. Az a Phaedra, aki a halálba menekülni erőtlenn volt, hallatlan energiát fejtett ki, hogy a szerelem megvallásával diadalmaskodjon az életben. Az a tetőpont, amelyre eljutott, gondosan motivált cselekedetek utolsó láncszeme volt, amelynek folytatása nem lehetett. Nem lehetett, mert Senecát kötötte a mítikus hagyomány. Hippolytosnak Theseus átkától kellett elpusztulnia, ezt az átkot pedig Phaedra "bűnös szemérmének" kell kiváltania. Ugy véljük, hogy éppen ezért Senecát nem érdekelte túlságosan, miért lesz önnön árulójjává az asszony: nem a lélektani motiválás mikéntje, egyedül a mítosz hagyomány formálja és eredményezi Phaedra árulását.

Egy valamire azonban gondosan ügyelt a szerző. Arra, hogy a hősnő távozása megfelelően emberi vonásainak, lélek-

tana törvényeinek. Hippolytos elszíratásakor és öngyilkosságában Phaedra olyan embernek bizonyul, aki vállalja tette következményeit.^{85/} Emberi magatartásából következik a megoldás; nem jóhírnevének megsértése miatt kényszerül halálba, hanem szerelme miatt. Halálával váltja meg azt a szerelmet, amelyet a halál helyett választott.

A dráma tehát isteni megoldás helyett emberi megoldással zárul. Az utolsó jelenetben Phaedra Theseust vádolja családjá balsorsáért, megszíratja Hippolytos halálát, lenyűgöző erővel idézve fel hajdani szépségét. Emelt fővel, nyíltan bevallja vétkét, és bátran követi a halálba szerelmét. Szavaival szinte mentesíti a szörnyűségtől a szétmarcangolt test borzasztó látványát.^{86/} Seneca nem engedi, hogy emberi nagyságát meghazudtolja; a halál vállalása egy mélyen emberi érzés nevében - ez teszi bukását igazán tragikussá.

III.

DEIANEIRA /"Hercules Oetaeus"/

"...quid stupes, segnis furor?
scelus occupandum est; perage dum fervet manus."

/Sen. Herc. Oet. 434-435./

Deianeira, akárcsak Phaedra, a görög mitológia hősnője. Történetének és szomorú sorsának előzménye az, hogy Nessos kentaur szerelemre gyulladt Héraklész felesége iránt, mikor egy folyón vitte át, és erőszakkal magáévá akarta tenni. Héraklész, észrevéve Nessos aljas szándékát, a lernai hydra vérével mérgezett nyíllal megölte. Nessos haldokolva azt tanácsolta Deianeirának, hogy fogja fel és őrizze meg kiömlő vérét, mert az varázsszer, s ha majd Héraklész elhidegül iránta, ennek segítségével visszaszerezheti férje szerelmét. Amikor Deianeira megtudja, hogy Héraklész már nem őt, hanem Eurytos harcban elnyert leányát, Iolét szereti, a kentaur szavaira emlékezve varázserejű vérrel bekent köpenyt küld férjének. A diadallal hazatérő Héraklész rettenetes kínoktól gyötörve az Oita hegyén gyújtott máglyán meghal.

Ennek a mítoszanyagnak világirodalmi rangú formát Szophoklész adott *Τεαγίτις* c. drámájában. Ez a mű tekinthető Seneca drámája egyik legfontosabb modelljének.^{87/} A filológiai kutatások arra is fényt derítettek, hogy a két mű

közötti közvetlen származásbeli rokonság gondolatát nehéz fenntartani, elsősorban azért, mert Szophoklésznél a dráma súlya kettéoszlik: Deianeira és Héraklész tragikumára, míg Senecánál mincs meg ez a kettéválás.^{88/}

Szophoklész hősnőjének élete szerencsétlenséget és rettegést hordozó események sora, és a drámai cselekmény indulásakor is férjéért remeg. Héraklész hűtlenségéről értesülve s a szép rableányt látva meg akar bocsátani. Ismeri az emberi lelket, amely arra született, hogy ne mindig ugyanazt a szerelmet élvezze. Megadás és büszkeség viaskodik benne, s bár a kar előtt panaszkodik, minden törekvése az, hogy felülemelkedjen féltékenységén:

"Mindenki, aki Éros ellen harcbaszáll,
S kezet emel rá öklözőként, balga az.
Ha kedve tartja, istenekre vet igát,
Rám is vetett, miért ne győzne másokon?
Órúlság volna szídnom érte férjemet,
Azért, hogy őt is földre bírta ez a kór,"^{89/}

Szeretné visszaszerezni férje szerelmét, s miután tanácsot kért a kórustól, enged vágyainak: elküldi a köntöst. Méltóságteljes magatartását mindvégig megőrzi, bár hatalmas küzdelem dül benne szerelme és esze, büszkesége között. S ez a legjellemzőbb rá: az az igyekezete, hogy esze ellenőrizze szíve érzéseit.

A boldogtalan asszony jót akarva esik bűnbe, tudtán kívül követ el olyan bűnt, mely önmaga és családja vesztét okozza. S amikor fia megátkozza, hangtalanul siet el,

nincs egyetlen vádló szava sem. Halála percéig megmarad magában szenvedő, minden veszedelem közeledtére meg-meg-rebbenő szelíd asszonynak.^{90/} Harmonikus, ragyogóan kidolgozott jellem, s mint FALUS RÓBERT írja, ő a darab igazi főhőse. Annyira más, mint Seneca asszonyalakja, hogy a két hősnő szinte csak a mítosz meséjének síkján találkozik. Valószínűnek kell tartanunk, amit E. JANSSENS említ tanulmányában, hogy a sok meglévő mítoszvariáns közül a Szophoklészé volt a hagyományos, azaz Deianeirát a tragikusok olyannak ábrázolták, amilyenek Szophoklész.^{91/} Ő az, aki a legteljesebben követi a mitológiai hagyományt, s ezáltal - világirodalmi rangon - e hagyomány leghívebb őrzőjévé vált.

A másik példakép, Ovidius Deianeirája az Augustus-kori szerző két művében is szerepel. A Metamorphoses IX. könyvében a költő elmeséli Nessos halálát, és Hercules történetét.^{92/} Erre a feldolgozásra a motívumok tárgyalásánál még visszatérünk, a mi szempontunkból azonban fontosabb Ovidius Heroidésének IX. levele. /Deianeira Herculi/

A művet vizsgálva igazat kell adnunk A. MORPURGONAK, aki hangsúlyozza, hogy hagyományos témáról van szó, s megállapítja, hogy a költemény nagy része Hercules tetteinek listája, amelyek a levélben csupán díszítő elemek.^{93/} S bár elismeri, hogy Deianeira valóban szép vonása az, hogy habozás nélkül a halálba siet, a lélektani analízis hiányzik a műből, helyette lendületes, elegáns stílust kapunk csak cserébe.^{94/}

MORPURGO megállapításaival vitatkoznunk kell. Az első támpont, amely érvelésünknek alapot ad, a levél első két sora:

Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris;

Victorem victae subcubuisse queror.^{95/}

Az első sor és a második sor utolsó szavát kell itt figyelmesen megvizsgálnunk, amelyek kiélezett pozíciójának lényeges funkciója van.

A gratulor-ban - az őszinte öröm parányi árnyalatával vegyülve - hallatlan irónia van. Hiszen az örvendetes esemény mögött, amelynek örülnie kellene, Hercules újabb dicsotelen tette, asszony után bolonduló szenvedélyének újabb bizonyossága húzódik meg, amelyekről a levélben is sok szó esik még. Az ugyancsak hangsúlyozott, kiélezett helyzetben lévő queror pedig a levél ténylegesen panaszkodó hangnemére utal, s arra, hogy Hercules szenvedéseinek tudomásulvétele után ugyancsak panaszra méltóvá válik hősnők sorsa. A két szó tehát az egész költeményre jellemző kontraszt-hatás forrása, anticipálja a levél hangulatát, történéseit, menetét.

Deianeira első vádja az, hogy Hercules megcsalja őt,^{96/} illetve az, hogy férje - férfiasságáról lemondva - női szokások és életforma rabja lett.^{97/} Ovidius azonban nem engedi, hogy hősnők elégikus melankóliába essen,^{98/} hanem a gúny tüzes nyilaival támad:

At quotiens, digitis dum torques stamina duris,

Praevalidae fusos comminuere manus!^{99/}

Ellentétként csakugyan Hercules tetteinek látszólag üres

felsorolása következik, de csak azért, hogy ismét leplezetlen gúnnyal támadhasson rá:

Quom tu non esses, iure vir illa fuit.

Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum

Quam quos vicisti, vincere maius erat.^{100/}

Mindeddig a gratulor által anticipált hívős irónia, a bajokat is fölénnel visszaverő gúny volt az uralkodó. Fordulat következik azonban a levélben:

Haec tamen audieram; licuit non credere famae.

En venit ad visus mollis ab aure dior.^{101/}

Az "onyhe fájdalom" okozójának megjelenése Deianeirát kizökkenti fölényes iróniájából, hiszen a helyzet már nem menthető azzal, hogy nem vesz tudomást a dolgokról. Az események, Iolé bevonulása állásfoglalásra készítetik:

Ante meos oculos adducitur advena paelix,

Nec mihi, quae patior, dissimulare licet.^{102/}

Ovidius ezután hozzálát, hogy a queror-ban anticipált érzelmi tartalmat művészi diadalra vigye.

A fordulatot - rendkívüli lélektani leleménnyel -

Iolé megjelenése hozza tehát. Mennyire más azonban ez

az Iolé, mint a Szophoklészé, aki szerencsétlen és

"semmiről sem tehet, nem bántásra, csak szánalomra méltó".^{103/}

Ovidius egy szép és büszke nőtípust alkotott, aki lenyűgöző, és büszke Hercules szerelmére.^{104/} Szép - még szerencsétlenségében is. Bravúros az a megoldás, ahogyan

Ovidius leírja szépségének Deianeirára gyakorolt hatását:

Mens fugit admonitu frigusque perambulat artus

Et iacet in gremio languida facta manus.^{105/}

Tökéletesen indokolt tehát lélektanilag, hogyan válik a hűvösen irónikus-racionális Deianeirából féltékeny és gyűlölettől lángoló feleség. Ovidius költőiművészetét demonstrálja a következő, stilárisan és lélektanilag egyaránt leleményes fordulat:

Sed quid ego haec refero? Scribenti nuntia venit

Fama, virum tunicae tabe perire meae.^{106/}

A maga hitvesi pozíciójának erősítésére tétován érveket kereső Deianeirának /"pugnae bis tibi causa fui"/ tehát a lehető legjobbkor érkezik meg a hír férje haldoklásáról; mielőtt teljes vereséget szenvedne. De még ekkor sem csillapítja féltékenységet: "quo me furor egit amantem?" - kérdezi.^{107/}

Kitűnően elő van tehát készítve az a sor, amely még háromszor ismétlődve a hátralévő levélrészlet tartóoszlopa:

Impie quid dupitas Deianira mori?^{108/}

Saját sorsának, családja végzetének és Nessus álnokságának elpenaszolása után mindannyiszor ez a sor következik. Mindegyik mozzanat szinte szuggerálja Deianeirának saját szerencsétlenségét, nyomósítja azt, és tette elodáztatlan következményét, öngyilkosságát vetíti elébe.

Ne feledjük azonban: ez a lélekrajz nem a Seneca által alkalmazott "belső látás" vízióira épül, amelyről később lesz alkalmunk szólni, hanem - és ebben igaza van

MORPURGOnak! - elsősorban stiláris eszközökre. Ez főleg abban mutatkozik meg, hogy Deianeirát inkább a mítoszanyagból eredő hagyománytisztelet, semmint önnön lelkiismeretfurdalása viszi halálba Ovidiusnál. Ebben a véleményünkben éppen a stiluseszközök bravúros használata erősít meg bennünket. Célunk az volt, hogy ezeknek művészi, rendkívül szigorú logikájára és szerepére utaljunk. Egyszersmind arra, hogy ezek a lélekrajz milyen nagyszerű fegyvereivé válhatnak avatott mester kezében. Tanulságként megállapíthatjuk: Iolé alakja és Deianeira bosszúért kiáltó féltékenysége Ovidius leveléből került Seneca drámájába, megváltoztatva ezzel görög elődje ábrázolásmódját. Mindenesetre megállapítható, hogy Ovidius jelentős mitológiai hagyományt közvetített követőjének.

Ennek a drámának az esetében is érdekes probléma annak a vizsgálata, hogyan bánnak a szerzők a mítosz anyaggal. Mindhárom műben közös cselekménymozzanat az, hogy a hősnő elveszíti férje szerelmét, erőfeszítéseket tesz visszaszerzéséért, ezzel halálát okozza, s mikor erre rájön, kétségbeesésében öngyilkos lesz.^{109/} Ebben a mesében szembeűnő az, hogy a hősnők - mindhárom szerző hősnői - férjüktől elhagyatva, érte aggódva /Szophoklész/, magukat már-már özvegynék érezve /Ovidius Her. IX./, illetve féltékenységtől gyötörve /Seneca/ egyedül vannak.^{110/} Jellemükben közös, hogy a szerelemről ugyanúgy vélekednek: hatalmas úr az, hatalmasabb még az isteneknél is, és ezért szembeszállni vele, küzdeni ellene nem tanácsos.^{111/}

A három szerző munkáit vizsgálva találunk azonban eltérő cselekménymozzanatokat is. Szophoklésznek már a hellénisztikus mitográfusok is hibául rótták fel azt, hogy Deianeira elbeszélésében, amikor Nessus történetét meséli el, Héraklész akkor lő, amikor Nessus a folyó közepén megy,^{112/} míg a két latin szerző módosít a mesén: Hercules - elkerülve azt a veszélyt, hogy Deianeira is a folyóba vész - csak akkor kap nyíla után, mikor a kentaur már kilábolt a vízből.^{113/} De van egy olyan mozzanat, amelynek hiánya - mint azt már a Phaedra motívumainak vizsgálatánál is láttuk - rendkívül erős motivikus funkcióval rendelkezik. Szophoklésznél is, Ovidiusnál is megijed Deianeira, amikor megérti Nessus szándékait, és segítségért kiált.^{114/} Seneca hősnője - nem. Ennek kiemelését azért tartjuk fontosnak, mert Seneca következetes jellemábrázolásának egyik bizonyítékát látjuk benne. Seneca hősnője rettenthetetlen karakterének harmóniája következtében semmiféle félelmet nem mutat.^{115/}

A továbbiakban azokról az - igen nagyszámú - egyezésekről beszélünk, amelyek Szophoklész és Seneca művében találhatók. A meseszöveg már tárgyal^t azonosságain belül számos részletkérdésben megegyezik a nagy görög tragikus és latin követője. Mindkettőjük hősnőjének ajkán felhangzik a hervadó asszony panasza, aki érzi, hogy eljárt felette az idő, míg vetélytársa fiatal, ragyogó szépség;^{116/} mindketten az asszonyok karának mesélik el rettenetes felfedezésüket az eldobott gyapjú, illetőleg a varázsserejű vér elhamvadásáról;^{117/} mindkét hősnő hibául rója fel önmagának, hogy nem értette meg rögtön az álnok szándékot, ami Nessus ajándéka mögött rejtett;^{118/} kijelentik, hogy lehetetlen elmondani azt a csodás élményt,

amelynek részesei voltak.^{119/} Van azonban egy eltérő mozzanat is: Szophoklész Deianeirájának elbeszélése szerint ő a gyapjút véletlenül dobta el, míg Senecáé szándékosan akart próbát tenni, s ezért helyezte a vért a napra. Ismét egy adalék Seneca erőszakosabb, határozottabb Deianeirájának jelleméhez.^{120/}

Végezetül utalunk a cselekménynek azokra a mozzanataira, amelyekben Seneca minden kétséget kizáróan görög modelljét követte. Ilyen Likhas Héraklész kezétől történő meggyilkolásának epizódja;^{121/} Hyllos nem tartja vétkesnek anyját, holott megátkozza /Szophoklész/, illetve rettenetes fenyegetésekkel ront rá /Seneca/;^{122/} ő közli apjával, hogy anyja öngyilkos lett;^{123/} mintkét drámában a tölgy jósolta meg Héraklésznek, hogy halott öli majd meg;^{124/} Hyllos kötelessége, hogy apja halotti máglyáját elkészítse,^{125/} s feleségül vegye Iolét.^{126/}

E nagyszámú egyezés mellett két lényeges különbséget találunk. Ez két új szereplő megjelenése Seneca drámájában: Alcmenáé, Hercules anyjáé, és Philoctetesé, aki a követ szerepét tölti be, s a kórusnak elmeséli Hercules halálának történetét.

Nem tudhatjuk, milyen szándékkal iktatta be darabjába az új szereplőket. Alcmena jelleme - mint erre később utalni fogunk - kezdeti árnyaltságát elvesztve harsánnyá és egyhangúvá nő, Philoctetes követként való szerepeltetése pedig - Szophoklészétől eltérően - kiiktatja a dráma további menetéből a szülei halála miatt szenvedő Hyllost. Ezeket a vál-

tozztatásokat illetően találgtatásokra vagyunk utalva, pontosabban a miértre csupán a szerepfunkciók alaposabb és a dráma egészét érintő vizsgálata adhatna választ, ami dolgozatunknak nem feladata.

A források és a közös cselekménymozzanatok vizsgálata alapján arra a következtetésre juthatunk tehát, hogy drámájának megírásakor - néhány, hősnője jellemét döntően érintő tudatos változtatás kivételével - Seneca erősen kötődik Szophoklész Trakhisi nők c. drámája és Ovidius Metamorphosesének meséjéhez. Hősnője jellemének megformálásában azonban elsősorban Ovidius Heroidésének IX. darabja inspirálta, s ugyancsak innen vette át Iolé büszke figuráját. Szereplői sorát bővítette, anélkül, hogy ez a mítikus történetben különösebb változtatásokat eredményezett volna. Bizonyos az, hogy Ovidius a maga mítosz-megformálásával a görög tragikus-tól eltérő ábrázolásmódot sugallt Senecának, amelynek hatása erősen érződik a műben.

A dráma, amely a Hercules Oetaeus címet viseli, a "Hercules furens"-szel együtt Seneca hódolata a hős előtt, aki a legjobb és legszebb sztoikus ideálokat hordozza magában, és akinek erős, rettenthetetlen alakja rendkívül kedves volt számára - tartja az egyik vélemény.^{127/} A drámát elejétől végig Hercules uralja s a drámai konfliktus súlya egyedül az ő megistenült vállain nyugszik, nem osztja meg Deianeirával egy pillanatra sem - mondja egy másik.^{128/} A mű problematikája: Hercules megistenülése, s a hős halálának módja

másodlagos tényezőként alá van rendelve megistenülésének - véli egy harmadik vizsgálódó.^{129/}

A fenti véleményekből - kimondva vagy kimondatlanul - kitűnik Deianeira szerepének alábecsülése, a Deianeira-epizód másodlagosnak tekintése. Az is világos azonban, hogy mire épülnek ezek a vélemények: a dráma prológjára, s arra a hasonlóságra, amely a "Hercules furens" és e mű prológusának anticipatív jellege között fennáll. Csakhogy: döntő különbség van a két dráma prológusa között. A "Hercules furens"-ben Juno elmondja azokat az eseményeket, amelyek haragjának következményeként történnek meg /Hercules fúriáktól való megszállottsága és dühöngése/, ezért neveztük e prológust - úgy véljük, joggal - anticipatívnak, míg itt hiányzik a megistenülés konkrét, vagy akár csak utalásszerű előrevetítése is. Ebből pedig egyértelműen következik az, hogy Seneca fontos szerepet szán a ki nem mondott cselekménymozzanatoknak, amelyek e megistenülés eredményezői és előidézői lesznek, pontosabban: azoknak az eseményeknek, amelyeknek mozgatója és főhőse Deianeira.

Mi hordozza akkor itt az előrevetítő funkciót? Hercules cselekedeteinek - MORPURGO által díszítő elemként értelmezett^{130/} - felsorolása. Ezek azonban, mint már említettük is, nem díszítő elemek, funkciójuk az, hogy igazolják Hercules igényét az istenek közé emeltetésre, vagyis a bekövetkező eseménysorozatnak teremtenek alapot. Így létesít Seneca bázist egy szerkesztésbeli mozzanattal Deianeira szerepe számára. Ha pedig szerzőnk ilyen nagy gonddal készít

elő egy szerepfunkciót, akkor kötelességünk annak gondos szemügyre vétele.

Előbb azonban értelmeznünk kell még egy mozzanatot. Hercules prológosára az oechaliai fogoly nők kórusa következik, majd Iolé éneke. A prológra felelő kar mondanójából két mozzanatot emelünk ki. Egyik:

numquam est ille miser, cui facile est mori.^{131/}

A másik:

felices sequeris, mors, miseros fugis.^{132/}

Látnunk kell, hogy ez a két sor /részben az egész!/
Hercules panaszát támasztja alá, hiszen az ő halála a záloga annak, hogy az istenek közé emelkedjék, s az ő halála körül forog az egész cselekmény. A kar éneke tehát a maga halált kérő panaszával ugyancsak anticipatív funkciót teljesít. Ez az anticipáció még mindig a dráma egészére érvényes.

Más a helyzet Iolé énekével. Ő szintén halált áhít, de belátja, hogy

...alias flere ruinas

me fata iubent.^{133/}

Az óáltala óhajtott halálnak azonban más - nemcsak a dráma egészére érvényes - előrevetítő funkciója is van:

Pro saeve decor formaque mortem

paritura mihi.^{134/}

Iolé tehát tisztában van azzal, hogy jövőendő úrnője a vesztére tör, halálát akarja, s ennek okozója: szépsége. Ezzel a tudattal tart rabsága jövőendő színhelye felé.

De más szerepe is van ennek a betétnek: Iolé szépsége lesz az oka Deianeira féltékenységének, amely bosszút kiált Hercules hűtlenségeért. Ez a dal tehát az elkövetkező legközelebbi cselekménymozzanatokat: Deianeira viselkedését és tetteit anticipálja.^{135/}

Az erre ráfelelő kórusdarab látszólag csak az Iolé feletti örökös szerepét tölti be, hiszen figyelmezteti:

Quid regna tui
clara parentis casusque tuos
respicis amens? Fugiat vultus
fortuna prior.^{136/}

Óvó intés van ebben: Ne legyen arcodra írva előző szerencséd - mert akkor véged! Ézzel azonban már a bekövetkező cselekménymozzanatok közelében vagyunk, Trakhis közelében, ahol a bosszút lihegő Deianeira az úr - s az események ura, mozgatója is.

Minthogy itt tagadhatatlanul egy főszereplő van, Seneca megengedheti magának, hogy két kórust léptet fel a színen. Nos, ami JANSSENSnek ezt a véleményét illeti,^{137/} az a meglátásunk, a két kórus szerepeltetésének ténye nem abból következik, hogy egy főszereplő van. Inkább abból, hogy Seneca változtatni akart görög modelljén, s hogy megtette, az bizonyos. Az is bizonyos, hogy nem öncélú bűvészmutatványként. Hanem abból a meggondolásból, hogy a prológu és a kar, Iolé és a kar váltakozó szerepelteté-

sével anticipálja a dráma történéseit, s az előrevetítéseket úgy irányította, hogy azok eredőjeként a néző /hallgató vagy olvasó/ abban a világban érezze magát, amelyben a dráma igazi történése megindul: Deianeira indulatoktól fűtött világában. Újszerű, a motívumokat erős kézzel irányító szerkesztési eljárásával sikerült elérnie ezt. S módszerében nem dramaturgiai gyengeséget, hanem magas szintű szerkesztőművészeti megoldást kell látnunk: bevezet bennünket egy olyan világba, ahol az észről nem zabolázott indulat az úr, s ahol a történések sorozata eldönti a prológos nagy kérdését:

sed mihi caelum, parens,
adhuc negatur?...

...quid tamen nectis moras?^{138/}

A szophoklészi emberi Deianeira írigységtől, gőgtől, haragtól mozgatott fúriává válik - mondja NICOLINI.^{139/} Túlságosan is egyoldalú megállapításában van némi igazság: a dajka egy tigris mozdulatait látta Deianeira viselkedésében, amikor az Iolét megpillantotta,^{140/} s lélektanilag rendkívül indokolt a 233. sor furor szavának használata,^{141/} mert - mint Otto RIBBECK mondja - Deianeira azonnal "a leghevesebb féltékenység kitörésével" fordul Iolé ellen.^{142/} Itt az egyik döntő eltérés a görög modellről, vagy akár Ovidiustól: Deianeira kezdettől, színre lépése első pillanatától a furor állapotában van. Az ok:

Iole meis captiva germanos dabit
natis Iovisque fiet ex famula nurus?^{143/}

Ezért esküszik bosszút:

Non ibo inulta...^{144/}

Egész dühével Hercules ellen fordul, s azt az erőt, amelyet a bosszú érzése ébreszt benne, mindennél erősebbnek hiszi:

est aliquid hydra peius: iratae dolor
nuptae.

.....

hic vincet animus.^{145/}

Ebben a részletben az az érdekes, hogy együtt szerepel benne mindhárom, a cselekményben fontos szerepet játszó motívum: a vérével Nessus halálát okozó hydra, Deianeira haragos fájdalma, s végül az animus. A szó használata arra mutat, hogy Deianeirában ekkor még csak a szándék él, kész terve még nincs,^{146/} de ha Hercules valóban eltaszítaná őt magától, kész lenne meggyilkolni.^{147/}

Gunnar CARLSSON találóan állapítja meg, hogy Szophoklész tragédiájában Deianeira nem habozik megnyilatkozni környezetének. Őszintén beszél fájdalmáról, amelynek terhe alatt nyög. Seneca hősnője viszont egyetlen hűséges bizalmasának nyilatkozik csak meg. Ezért alkotja meg Seneca a dajka alakját.^{148/} A dajka szerepel már a görög tragédiában is, de csak átmeneti szereplőként, aki gyakorlati tanácsot ad Deianeirának, egy másik alkalommal pedig elmondja a kórusnak Deianeira halálát. Senecánál ellenben, éppen annak következtében, hogy mindent tud úrnője szándékáról, nagyonis fontos szerepet játszik a drámában.^{149/}

Sara LANDMANN is hangsúlyozza, hogy a dajkák szerepének megformálásában Seneca nagyban eltér görög modelljeitől. Dajka-alakjai nemcsak gazdagabban motiváltak, hanem szerepfunkciójuk is megváltozott. Seneca - részben Euripidész példáját követve - a "Hippolytus" -ban megteremtett egy cselekvő, aktív dajka-típust, s további három művében /"Hercules Oetaeus", "Agamemnon", "Medea"/ ezt a már megteremtett típust szerepelteti.^{150/} A LANDMANN által említett szerepfunkciók közül /elismerve az első meglétét is/ a másodikkal foglalkozunk részletesebben.

A dajka csillapító szerepe már második megszólalásakor előtérbe kerül:

...flammas doma;
frena dolorem.^{151/}

Amikor másodszor nyilatkozik meg ilyen értelemben, rendkívül érdekes egybeesésnek lehetünk tanúi:

...vindicem Tellus suum
defendet omnis:...^{152/}

A dráma végén öngyilkossága előtti víziójában Deianeira csaknem szó szerint azt látja, amire a dajka figyelmeztette:

totusque poscit vindicem mundus suum.^{153/}

Aligha lehet szó véletlen egybeesésről, sokkal inkább Seneca tudatos előrevetítő művészetéről.

Az ³után következő párbeszédben Deianeira bevallja, hogy maga is tudatában van szándékai bűnös voltának, de

fájdalma bűnre ösztökéli:

...sed dolor fieri iubet.^{154/}

A furor után megvan tehát Deianeira érzelmi mozgatóinak második összetevője is: a dolor. S ellenük még a dajka halállal fenyegető figyelmeztetése is kevésnek bizonyul, mert Deianeirát büszkesége is hajtja: inkább meghal, semmint hogy a fogoly ágyas bitorolja hitvesi fekhelyét!^{155/} Meghal - de előbb bosszút áll Iolén. Szentenciózus megfogalmazása:

Felix iacet quicumque quos odit premit.^{156/}

A dajka ismét józan érveket hoz fel: rabnóként nem kell Herculesnek az a nő, aki királylányként annyira izgatta, másrészt azok a szerelmek, amelyek más nőkhez kötötték, hamar ellobbantak.^{157/} Ekkor panaszkodik Deianeira hervadó szépségére, s jut eszébe Hercules számtalan nőhajhászó kalandja, amelyekben mindig "causa bellandi est amor".^{158/} Ez a lelkeben égő fájdalom ébreszti fel ismét büszkeségét, amelytől hajtva kimondja:

Caelestis ira quos premit, miseros facit,
humana nullos.^{159/}

S ahogy a dajka intő szerepe egyre erősödik /442: "...et time."/, úgy nő az elszántság a hősnőben: saját életét is képes feláldozni, csak hogy férjén bosszút állhasson.^{160/} Szó sincs itt megértésről, megbocsátásról, félelelemről vagy habozásról. Elszánt, büszkeségében megsértett és busszúvágytól hajtott asszonnyal találkozunk, aki távolról sem hasonlít Szophoklész gyengéd lelkű hősnőjéhez. A dajka

megannyi csillapító intése pedig mintha csak olaj lenne az amúgy is fennlobogó tűzre.

HERRMANN mégis azt állítja, hogy Deianeirát nem büszkesége, hanem szerelme űzi bűnbe, az készletti bosszúállásra.^{161/} Feltételezésének van alapja - a következő párbeszéd legalábbis ezt a látszatot kelti:

NUT. Amorne clari fugit Alcidae tibi?

DEI. Non fugit, altrix, remanet et penitus sedet
fixus medullis, crede, sed magnus dolor
iratus amor est.^{162/}

Jobban alátámasztja azonban állítását az az ima, amelyet Deianeira Amorhoz intéz, miután elhatározta a Nessus vérével átitatott ruha elküldését.^{163/} HERRMANN szerint Deianeirának ez az imája nem színlelés: lemondott bosszújáról, s őszintén reméli, hogy a szerelem istenének segítségével visszaszerezheti férje szerelmét.^{164/}

Mindenképpen érdekes azonban az a fordulat, ahogyan a dajka a LANDMANN által megjelölt negyedik szerepfunkciót teljesíti.^{165/} Ami a dajkát cselekvésre készletti, az minden valószínűség szerint Deianeirának az a kijelentése, hogy szereti férjét, de ez a szerelem igen összetett érzés formájában /"...magnus dolor / iratus amor est"/ jelentkezik. Az úrnőjével mélyen együttérző szolga ebből a számára kibogozhatatlannak vélt érzelmi zűrzavarból próbál kiutat keresni, amikor felajánlja mágikus segítségét. A mágikus hatalmakhoz fordulás tehát akkor követ-

kezik be, amikor a dajka úgy érzi, józan érvei nem segítenek, amikor számára emberfeletti és érthetetlennek tűnik az az érzelmi viharzás, az a sok érzésből szőtt belső világ, amely úrnőjében keletkezett, a amely - ettől fél - vesztébe sodorja. Ezért mondja, szinte a felfedezés örömevel:

...carmina invenient iter.^{166/}

Deianeira visszautasítja a dajka segítségét, mert saját varázsszerkezt biztosabbnak hiszi /472: "non flectet illum"/.^{167/} A dajka segítségül ajánlkozása azonban kapóra jön neki, mert - miután biztosítja magát a dajka hűségéről és titoktartásáról - bevallhatja dédelgetett titkát: kezében Hercules szerelmének záloga.^{168/} S miután elmondta a kentaur megölésének és a varázsszer megszerzésének történetét, utasítja szolgáját, hogy itassa át a méreggel a ruhát. Elhatározás és tett egysége jellemzi Deianeirát, míg Szophoklész hősnője ezeknél a cselekmény-mozzanatoknál félénk és habozó.^{169/} A közeledő Likhas elől rejtteni kell mesterkedésüket:

...ne pateant doli.^{170/}

Az események a mítikus mese által megkövetelt mederben hömpölyögnek tovább. Deianeira, aki nem felejtette el Nessusnak a varázsserejű vérre vonatkozó tiltását, rossz előérzettől hajtva próbát tesz. Tapasztalatait iszonyú félelemmel mondja el a kórusnak. Cselekedete azonban éppoly határozott volt, éppúgy elhatározás és azonnali tett egysége jellemezte, mint amikor a ruha átítatásáról döntött.

Eszében van tehát a kentaur tiltása, de nem habozik áthágni.^{171/} Az eredmény - a vér csodának beillő elhamvadása a napon, amikor a föld is megperzselődik, ahová kiömlött - rettenettel tölti el,^{172/} s asszonyi ösztönével megérzi a bekövetkező tragédiát.

Miután Hyllos elmondta a Herculest ért csapást, s annak minden részletét, Deianeira belefog "Quid anime, cessas? Quid stupes?..." kezdetű nagymonológjába.^{173/} Lélektani jogosultságát nehéz lenne bizonyítani. Annak a rétorikus szellemnek egyik megnyilatkozása, amely a consensus philologorum szerint olyannyira jellemző Seneca drámai művészetére. Deianeira azt latolgatja, hogyan haljon meg.

Jóval érdekesebb a monológ utáni párbeszéde a dajkával. A megrettent öreg szolga először azt bizonygatja, hogy ha Deianeira maga ítél önmaga felett, bűnösségét igazolja /898/; Hercules le fogja győzni ezt a bajt /911-913/; Nessus vére győzné le azt, aki Nessust legyőzte? /920-921/; végül személyes kéréssel fordul hozzá /925-928/. Ezek a kérések zárt megformálásukkal, érvelő stílusukkal akár jogi formuláknak is beillenek. Az ötödik, egyben utolsó évr azonban szorosan érinti Deianeira bűnösségének kérdését /933/:

fraudisque facinus esse, non nuptae...

A legmeglepőbb az, hogy Deianeira a dajka négy érvét visszaveri, az ötödiket, a józan ész érvét - nem. Figyeljük meg, hogyan válaszol a dajka negyedik érvére, amely-

nek a dajka részéről történő megfogalmazása közel áll a jogi "argumentatio ad personam" formájához:

NUT.

mortisque dirae expelle decretum horridum.

DEI. Quicumque misero forte dissuadet mori,
crudelis ille est: interim poena est mori,
sed saepe donum; pluribus veniae fuit.^{174/}

Deianeirának mondhatnánk ez az utolsó józen megnyilatkozása. Józen egyrészt, mert a dajka érvére felel, kegyetlenül józen másrészt azért, mert a halál józansága hangzik belőle. Az ötödik érvet már nem veszi figyelembe, az már nem jut el tudatáig: vizionálni kezd.

Víziójában^{175/} Deianeira az Alvilág valamennyi nagy bűnsének bűnhődését kéri magára: szerencsétlen szerelmes, aki bűnhődik tévedéséért.^{176/} Ez a vízió a lélek belső gyötrelmeinek kivetítődése, amelyből minden külsődleges tényező eltűnik, a meghatározó vonása az érzékek feletti uralom teljes megsemmisülése. Férjét vizionálja, őt kéri, ölje meg. Van azonban egy számunkra lényeges mozzanata:

Invicte coniunx, innocens animus mihi,
scelerata manus est.^{177/}

Szándéka tehát tiszta - tette volt vétkes. Ez a kijelentés a már egyszer elemzett animus^{178/} előrevetítését hordozza magában, másrészt öntudatlan ismétlése annak, amit a dajka ötödik érvében kifejtett. Harmadik funkciója:

Seneca ezzel a motívummal tereli drámája konfliktusát a szophoklészi mederbe: A szerelmes asszony, aki öntudatlanul okozta férje halálát. Ezt az állításunkat támasztja alá Hyllosnak a vízió utáni kijelentése is:

...error a culpa vacat.^{179/}

Az események most már - dacára a hosszú zárómonológoknak - drámai gyorsasággal peregnek. A hősnő Hyllost kéri meg - biztosítva őt: nem lesz az Eumenisek áldozata -, hogy ölje meg, majd megjelennek víziójában az őt üldöző fúriák.^{180/} Víziójától megrémülve irgalomért könyörög; érve:

scelus est amoris.^{181/}

A közvetlenül ez után következő "Sed quid hoc?"-tól újabb vízió indul, amelynek anticipált jellegére már utaltunk.^{182/} Ennek a víziónak a záró mozzanata ismét az irgalomért könyörgés:

Iam parcite, urbes.^{183/}

Az istenek és emberek előtti felelősség tudata rögeszmévé fokozódik benne, ezt egy heroikus gesztussal, mint Medea, visszautasítani nem tudja, és vizionálva iszonyú végkövetkeztetésre jut:

Mors sola portus dabitur aerumnis meis.^{184/}

Deianeira sorsa megpecsételődőtt, szerepe a darabban véget ért. Mielőtt véleményünket sommáznánk, néhány észrevétel erejéig Alcmene szerepéről szólunk.

Nem hisszük, hogy igaza volna NICOLINinek, aki szerint Alcmene csak azért jelenik meg, hogy szereplője le-

gyen egy patetikus jelenetnek, amelyben hosszan, érzelgősen elmondja bajait.^{185/} Alcmena alakját behatóbban elemzi HERRMANN.^{186/} Megindító anya-figura, aki csodálja fiát, s bízik győzelmében mostoha sorsa felett. Kétségbeeséséből fia buzdító szavai ragadják ki, de panaszai alakját olykor harsánnyá és egyhangúvá teszik. Túl könnyező vagy túlzottan is sztoikus típus, a végletek jellemzik.

A cselekmény igen sok eleme - kivéve Alcmena szerepét - megegyezik Szophoklész darabjának cselekményével, ahogyan azt a motívumok vizsgálatánál már említettük.

A dráma - ahogyan azt MORPURGO megállapítja^{187/} - teljesen Senecáé. Azt is tudjuk, hogy megalkotásánál Seneca nem szakadt el a mítosz meséjétől, nőalakjai rajzánál azonban több forrásból merített.^{188/} Szenvedélyes, féltékeny és bosszúálló Deianeirát alkotott meg, aki inkább Euripidész Medeájához hasonlít, semmint Szophoklész hősnőjéhez.^{189/} Seneca Deianeira-figurájában elsősorban következetessége a legcsodálatosabb, elveinek és tetteinek, érzéseinek és cselekedeteinek egysége, amelyet Seneca nagyszerű módszerével, az anticipációk alkalmazásával is erősít. Halálba menő hősnőjének alakjában is újat tudott adni: víziói kergetik az önmegsemmisítésbe.

Igaz ugyan, hogy Deianeira szereti férjét, s az is, hogy szándéka tiszta volt, őt mégsem férje iránt érzett szerelme vagy önkéntelen vétke miatti döbbenete kergeti halálba. Inkább az a szörnyű felismerés, hogy milyen nagy

hérosz pusztulásának volt okozója, s erre remekül anticipált víziói döbbsen rá. Az egész Alvilág, sőt az egész létező világ támad ellene látomásában, s ekkor érzi meg vétke nagyságát és érti meg Hercules nagyságát. Ebben más, mint Szophoklész hősnője, ebben más pusztulása is.

Hasonló szerepfunkciót látunk Alcmena alakjában. Az ő fájdalma is - amely a világ összes anyáinak fájdalmát egyesíti magában^{190/} - a veszteség nagyságának kidomborítására szolgál /ezt segíti elő formai bravúrával siratóéneke is/, annak megéreztetésére, milyen nagy hőst is veszített a világ. Aztán fia megdicsőülését látva annál nagyobb öröme is.

Megállapításunk az, hogy a dráma központi alakja: Hercules. Mégsem hisszük, hogy egyedül ő hordozná a drámai konfliktust. Elsősorban jellemének sok-sok következetlensége miatt nem hisszük.^{191/} Másodsorban azért, mert olyan jellem segíti alakjának kiemelkedését, mint Deianeira rendkívüli következetességgel és logikával megépített jelleme. Nélküle nem lenne drámai konfliktus, s ha alakját nem így rajzolta volna meg Seneca, főhősének heroikus nagysága szenvedett volna súlyos csorbát.

IV.

M E D E A

"Medea nunc sum; crevit ingenium malis."

/Sen. Med. 910./

Nehéz és bonyolult probléma tisztázására vállalkozunk akkor, amikor megkíséreljük meghatározni Seneca Medeájának a drámaköltő életművében elfoglalt helyét. A feladatot elsősorban az teszi nehezzé, hogy vitatott - a Medea esetében különösen - Senecának a példaképekhez való viszonya, s nehéz megállapítani, mennyi eredeti invencióval járult hozzá Medea történetéhez a római feldolgozó. A források közül csak kettő, Euripidész *Μήδεια* c. tragédiája és Ovidius Heroidésének XII. darabja maradt fenn teljes épségben, s olyan nagy fontosságú előzményt illetően, mint pl. Ovidius "Medea" c. tragédiája, csak találgatásokra és hipotézisekre támaszkodhatunk.^{192/} Elsőrendű fontosságú tehát a példaképek vizsgálata, ha Seneca művének értékeit meg akarjuk határozni.

A téma: a kolchiszi királylány, Héliosz unokájának, Aiótész varázstudományú leányának, Médejának a története. Mikor az Argó hajó utasai, az argonauták, élükön Iászónnal Peliász parancsára Kolchiszba érkeztek, Médeija beleszeretett Iászónba, és hozzásegítette őt az aranygyapjúhoz,

majd vele együtt megszökött. Üldözésükre induló apját minduntalan megállította azzal, hogy időről-időre hátrahagyta megölt öccsének, Abszürtosznak egy-egy testrészét. Visszaérkezve Iólkoszba, Iászón ugyancsak az ő segítségével állt bosszút Peliáson is, akit leányai - Médeia ígéretében bízva, aki azt ígérte nekik, hogy apjukat megfiatalítva új életre kelti - megölték. Peliász fia, Akasztosz haragjában elüldözte Iászont és Médeiát Iólkoszból, s ők két gyermekükkel együtt Korinthoszba menekültek. Itt Iászón hűtlen lett Médeiához, s ő erre bosszúból megölte Iászón új jegyesét és apósát, Kreuszát és Kreónt, majd két gyermekét is, utána pedig Athénbe menekült.

Ennek a történetnek első, klasszikus értékű feldolgozása Euripidész tragédiája. "A klasszicitás ezúttal azt jelenti, hogy a témának minden későbbi feldolgozása - legalább is a tragédia-költészetben - szükségképpen hozzá tér vissza, még akkor is, ha ... tudatosan szembehelyezkedik vele" - írja TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE.^{193/} A dráma, amelyet MÜFFELMANN kitűnő tanulmánya alapján elemzünk, a dajka prológusával indul. A nevelővel folytatott párbeszédéből megtudjuk, hogy "a két /fiút Korinthosz földéről kiűzeti / anyjukkal együtt országló Kreón."^{194/} Mind a prológusban, mind a parodoszban a fájdalmas-haragvó Médeia van ábrázolva, akinek színre lépésekor mondott első szavaiban még visszacseng ez a harag, aztán nyugodtabb reflexióba megy át, s az asszonyi sorsról panaszkodik.

Médeia veszélyessége *δύσ*-ának és *σοφία*-jának kapcsolatán alapszik: számító értelme Iászón hűtlenségén felháborod-

va bosszútervet kohol, de erről még csak feltételes mód-
ban beszél:^{195/}

utat ha lelnék, módot rá, hogy érdeme
szerint uramnak megfizessenek...^{196/}

Bölcsességét, tudását indulatos haragjának szolgálatába
állítja, és az őt száműző Kreón is *σοφία* és *δυσμός* kapcsola-
tában látja a fő veszélyt.^{197/} Médeia minden igyekezetével
azon van, hogy visszautasítsa a "túl okos" jelzőt, ám esz-
mefuttatása nagyon is okos asszonyra vall.^{198/} Mindeneset-
re annyit elér, hogy a kitartó következetességre törekvő
Kreón^{199/} eláll eredeti szándékától: megszánja Médeiát,
és gyermekeire való tekintettel haladékokat ad neki.

Kreón tisztában van azzal, hogy helytelenül cselek-
szik:

most is látom, hibázom, asszonyom, mikor
meghallgatom kérésed...^{200/}

Pedig ő is bölcs akar lenni, mint Médeia, *σοφία*-ja azonban
gyengébb, mint Médeiáé, mert egyszerre két ellentétes
irányban hat: ennek révén jön rá Médeia veszélyességére -
de ugyanakkor látja azt is, hogy a gyermekek ártatlanul
szenvednének.^{201/} Szánalma tehát fékezi cselekvését.

Míg a kar sorsán siránkozik, Médeia tervén töpreng.
Be kell látnia, hogy amíg biztonságos menedék nem adódik
számára, várnia kell. Ezen a ponton, ahol a racionális
belátás megakad, a bosszúra ingerlő *δυσμός* segíti átlen-
dülni a maga minden kételyt eloszlató erejével: nem tár-
heti, hogy ellenségei kigúnyolják.^{202/} Iászónnal folyta-

tott párbeszédében keserűen kell tudomásul vennie, hogy azt a tettet, amely egész életére döntő kihatással volt, *νῦμος*-a, és nem *σοφία*-ja irányította:

Iólkoszba mentem el

veled, kevésbé hőlcsen, mint szerelmesen;^{203/}
azaz: szenvedélyétől elvakulva súlyosan tévedett Iászón megítélésében.

Az erre következő Aigeusz-jelenet funkciója az, hogy a még Médeia útjában álló akadályt /nem volt hová menekülnie/ elhárítsa. Bosszúvágya ezáltal lehetőséggé válik, szabadon fejlődhet.^{204/} Már ismert bosszútervéhez meglepő módon új fejlemény kapcsolódik: bejelenti gyermekei meggyilkolásának tervét. Szavaiban helyzetének egész feszültsége jelentkezik:

...jajgatok

a tett miatt, mit végre kell majd hajtanom:

mert meg kell ölöm két szülöttemet saját

kezemmel, senki őket meg nem mentheti...^{205/}

Tudja, hogy cselekedete bánatot okoz neki, de ezzel a tudattal szembenáll annak kényszere, hogy cselekednie kell. Fölényes nyugalommal jelenti be, hogyan téveszti meg az új arát /774-783/, hogyan használja fel gyermekeit /784-786/, s mi lesz varázsszerének hatása /787-789/.^{206/} A fájdalom tudata itt - a *σοφία* részeként, amely arra a felismerésre teszi képessé, hogy cselekedete mérhetetlen bánatot okoz neki - a cselekvést gátló tényezővé válik. Másrészről azonban ott áll annak a kényszernek a tudata is,

amely a *ῥυμός* által mozgásba hozott cselekvésben öntörvényűen benne rejlik: "Medeia muss handeln, sie muss ihre Kinder töten, weil sie jetzt erkennt, dass sie nur durch das *μηχανήμα* wirklich zum Ziel kommt."^{207/}

Médeia számára tehát most válik világossá cselekedetének - amelynek célja Iászón házasságának megsemmisítése - teljes nagysága, és visszaretten. Ekkor azonban egy régi motívum tér vissza:

Hibáztam akkor, mikor elhagytam jó atyám
hajlékát, hellén férfi szép szavára, kin
most bosszut állok,...^{208/}

Mostani tettét tehát egy balszerencse-láncolat szemének tartja, s meg kell értenie, hogy elhatározását nem lehet megmásítania: kiút nincs.^{209/} S ezzel a kényszer tudata a cselekvésre sürgető *ῥυμός* oldalára lép. Az eredmény: Médeia többé nem fontolgat - meggondolás nélküli szenvedélye az úr.^{210/}

A kar, miután Athénről énekel, ahová Médeia menekülni fog, könyörög a hősnőnek /851-853/, meg van győződve arról, hogy felébred benne majd a szánalom gyermekei iránt /862-865/, sőt Médeia is azt állítja, hogy belátása győzött szenvedélye felett /892-893/. Bekövetkezik, amit a kar előre megmondott: a második Médeia-Iászón jelenetben újra és újra rátör a gyermekeire váró szenvedés tudata^{211/} - mégis elküldi őket végzetes útjukra. Ezzel elvész az utolsó remény is, hogy elháríthatja fejük fölül a halált. A kar rögtön ki is mondja ezt:

Nincs már menekülni remény,
a gyermekek
mennek már a
szörnyű halál fele, mennek.^{212/}

Az ajándékok megnyerték a királylány jóindulatát -
közli a hírt a nevelő /1002-1004/. Médeiának a hír nyújt-
ja a bizonyosságot, hogy gyermekei el vannak veszve. Ezért
sápad el /1006/, jajgat /1009/, sír /1012/, s világosan
kimondja azt is, hogy ő a bűnös:

...rossz gondolat

volt ez, rosszul csináltam én s az istenek.^{213/}
Hirtelen az a képzelet támad, hogy elrabolják tőle gyerme-
keit, s azért megy egyedül a száműzetésbe.^{214/} Vagyis a
cselekvéséből származó szenvedés rettenetes voltának tudá-
sa ismét győz - ha csak egy pillanatra is - bosszútörekvé-
se felett, ám újra érvényesül a *ῥυμὸς*:

Tán bosszulatlanul

nevessenek ki ellenségeink? Soha!
Kell hogy legyen hozzá erőm!^{215/}
- és beküldi fiait a házba /1053/.

Nincs már kiút más, így lesz, elvégeztetett.
Füzérem már fején van, rajta peploszom -
meghal Kreón leánya, biztosan tudom.^{216/}
- vonja le a végkövetkeztetést Médeia. Választásra már
nincs lehetőség, az általa megkezdett cselekmény-sor mun-
kál tovább. "Der gleiche Gedanke, mit dem Medeia früher
den Plan des Kindermordes rechtfertigte, nämlich das Wis-

sen um die fortwirkende *ἀνάγκη* eines vom *θυμός* auf ein bestimmtes Ziel festgelegten Handelns, lässt auch jetzt den *θυμός* die Oberhand gewinnen" - írja találóan MÜFFEL-MANN.^{217/} Ahhoz, hogy másként döntsön, már túl későn van, mert a valóban döntő pillanatban nem a *σοφία*, hanem a *θυμός* vezette. Ezt a gondolatot foglalja össze nagyon világosan ő maga is:

Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek,
de elmémnél hatalmasabb a szenvedély,
az emberek legtöbb bajának fő oka.^{218/}

Utolsó monológjában /1236-1250/ cselekvésének egyedi motívuma a kényszer tudata. Felismeri, hogy minden habozás és ingadozás értelmetlenné vált,^{219/} s azt is, hogy tettéből végtelen szenvedés fakad.^{220/} Még egyszer feltör itt Médeia egész tragikumája: "Sie weiss, dass sie ihr *μηχανημα* vollenden muss, und sieht ebenso deutlich, dass sie damit ihr eigenes Leben zerstört. Das Handeln endet im Leiden, das Wissen darum und das ebenso klare Bewusstsein, trotzdem handeln zu müssen, weil die eigentliche Entscheidung bereits gefallen ist - das macht die Tragik der Medea aus."^{221/}

Más modern interpretálók is hangsúlyozzák Medeia tétének szükségszerű bekövetkezését, s azt, hogy Euripidész-nél nincs szükség a tett elhatározására, színpadra lépésekor már az, ami később jelleméből kibontakozik.^{222/} A befejezés pedig egy olyan Medeát mutat, aki a fájdalom egyetlen jele nélkül diadalmaskodik ellenségein. Euripidész ábrázo-

lasmódjában tehát kettős tendencia húzódik meg: hősnőjét humanizálja, hogy a gyilkos győzelmét az anya felett elhíhetővé tegye,^{223/} - de ügyel arra is, hogy rámutasson: ez a Medeia minden emberi mértéktől eltávolodott.^{224/}

Vajon mit hordoz a gondosan motivált lélekrajz, mi- nek a kifejezője? Az emberi indulattá váló s ismét szen- télybe emelkedő isteni rettenet,^{225/} vagy a szkepszisé, ami Euripidészt elfogta az emberi cselekvés értelmét ille- tően?^{226/} Nem hinnénk. "A Médeiában... a pszichológiát társadalmi szempontok témasztják alá, a lelki élet hátte- rében társadalmi tényezők alakító hatása érvényesül, mint férfi és nő, hellén és barbár a fabszolgotartó társadalom feltételei által megszabott viszonya."^{227/} Kifejezésre jut benne, hogy a nő erkölcsi egyensúlyának felborulásá- ért a nagyobb felelősség a férfira hárul, s az athéni humanizmus, amelynek szemszögéből Euripidész ítél, Méde- iát "ha fel nem is menti, de megérti, és nem méregkeverő boszorkányt, hanem tragikus hősnőt lát benne."^{228/} Azért fogadja be Aigeusz Médeiát.

Az Euripidész-darabokat mint példaképeket vizsgáló Seneca-irodalom gondosan feltárta azokat az eltéréseket, amelyek a görög és latin költő között fennállnak. A szer- kezet tekintetében kiváltképpen hangsúlyozzák, hogy az Aigeusz-jelenet helyén Senecánál a mágia jelenete áll, amely Euripidésznél jóval kisebb szerepet kapott.^{229/} Medea jellemével kapcsolatban azt emelik ki, hogy Euri-

pidész hősnőjében nincs meg az a kegyetlen öröm, vérszomjasság, és a latin Medea gátlástalansága, aki a tragédia elejétől a végéig bosszúszomjas fúriaként van jelen.^{230/} Iasonról az a vélemény alakult ki, hogy Euripidésznél egoista, hideg számítás jellemzi, Senecánál ellenben szereti gyermekeit, s politikai okok kényszerítik házasságra.^{231/} Kreón Senecánál zsarnoki figura,^{232/} a kar pedig ellenséges Medeával szemben, míg Euripidésznél cinkosa neki.^{233/} Próbálkoztak Seneca alkotói módszerének az eltérésekből kikövetkeztethető megállapításával is,^{234/} sőt felmerült az a gyanú, hogy Seneca más forrásokkal kontaminálva, de elsősorban Euripidész hatása alatt írta művét.^{235/}

Az idézett véleményekre egyaránt jellemző, hogy megrekednek a tények puszta regisztrálásánál, s vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon kis mértékben keresik az okokat. Mielőtt választ próbálnának keresni a sok felmerült kérdésre, a másik példaképül szolgáló művet, Ovidius Heroidésének XII. levelét vesszük szemügyre.

A levél éppen úgy panaszkodással indul, mint Euripidész - vagy Seneca tragédiája. Merőben eltér azonban annak a fájdalomnak a jellege, amely itt kifejezésre jut: Medea egy régi állapot után sóvárog, egy eltűnt idő után, amikor még kolchiszi királylány volt. Ez a kiindulópont. Innen kezdi göngyölíteni az eseményeket, tehát - monológja epikus jellegének megfelelően - az előzményekbe is beavat bennünket. Az Argo Kolchiszba érkezésével kezd, és keserűen sóhajtott fel:

Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli

Et decor et linguae gratia ficta tuae? ^{236/}

Az első motívum, amely felcsendül, a féltékenysége: Medea összehasonlítást tesz Creusa és maga között, ezzel viszont kizökkenti az episztolát epikus menetéből. Célzásai a fájdalmas jelenre utalnak:

Hoc illic Medea fui nova nupta quod hic est;

Quam pater est illi, tam mihi dives erat, ^{237/}

Feltűnik Iason jelzője is /16: "immemor Aesonides"/, majd Medea elemzi Iason reá gyakorolt hatását: meglátni és megszeretni egy volt számára.

Et vidi et perii nec notis ignibus arsi,

Ardet ut ad magnos pinea taeda deos. ^{238/}

Rendkívül finom eszközzel utal itt a költő Medea gondolatvilágára: a taeda szó kettős jelentése azt is magában hordozza, hogy a szerelmes leány eszében felvillant a "Iasoné lenni" gondolata. S két eddigi motívum: a féltékenység és a "meglátni-megszeretni" is elegendő ahhoz, hogy megérezzük: Ovidius nem a mítoszagyományra támaszkodva, hanem gondos lélektani indoklással akarja végigvezetni a Medeában lejátszódó belső történetet. S ehhez izgalmas, a tartalomhoz illő formát is választ: a belső monológot. Természetesen a végzet sem hiányozhat az események alakulásából:

Et formosus eras et me mea fata trahebant;

Abstulerant oculi lumina nostra tui. ^{239/}

Ami itt meglepő: a végzet említése után, szorosan rákövetkezően olyan érv áll, amely ebben a szituációban teljesen logikus és a fiatal leány érzelmi állapotából következik. Még teljesebbé válik, méginkább kibontakozik a szerelem motívuma.^{240/}

Visszatér a Kolchiszban történetekre: Aiétész kiadja Iasonnak a munkát /39-50/, aztán ismét saját lelkiállapotát festi le.^{241/} Különösen megkapó az a hangsúlyozott vizionálás, amelyben a leány előtt az ifjúra váró veszedelmek megjelennek /59-60/, s a szerelem és a félelem kettős játéka:

Hinc amor, hinc timor est; ipsum timor auget amorem.^{242/}
A veszély érzete erősíti szerelmét, segít döntésében. Diana szentélyénél találkoznak,^{243/} Iason hűséget esküszik /85-88/, és Medea segítségével teljesíti a kiszabott feladatokat /93-102/. Elbeszélésének menetét immár negyedszer szakítja félbe a jelenre-utalással:

Dotis opes ubi erant? ubi erat tibi regia cōniunx
Quique maris gemini distinct Isthmos aquas.^{244/}
Világossá kell hogy váljék előttünk a jelenre utaló célzások tendenciája: férje hűtlenségének okát abban véli, hogy Iasont a királyi ara, a kettős tengerre kiterjedő korinthiszi uralom bővölete kerítette hatalmába, és a hatalom szédelésében lett hűtlen hozzá. Ovidius tehát nemcsak Medea lélekrajzára ügyel, hanem utalásaival igyekszik indokolttá tenni Iason cselekedetét is. S ennek a lélektani indoklásnak egyelőre rejtett, de mind feszesebbre húzódó rugója van:

Medea hiúságát sérti, hogy őt, az ugyancsak királyleányt mellőzi Iason. Emberi fájdalmát megcsúfolt méltóságának sérelme is súlyosbítja.

Találunk azonban olyan kifakadást is, amely tartalmában hasonlít az euripidészi hősnő helyzetéhez. Medea Iason szemében barbárrá - és varázstudománya révén ártalmassá vált;

Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,

Nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,^{245/}

s közvetlenül utána egész sor érzelmi tényező felsorolása következik: mit hagyott el, mit árult el jelenlegi nyomorúsága fejében /109-112/.^{246/} Ugyancsak érzelmi motívum a meggyilkolt fivér motívuma, és micsoda ragyogó stiláris köntösben!

Deficit hoc uno littera nostra loco;

Quod facere ausa mea est, non audeo scribere dextra.^{247/}

A hazatérés elbeszélése következik /117-128/, zárásként a Peliász-motívummal /129-130/.^{248/} Utána ismét egy olyan mozzanat, amely mindhárom szerzőnél közös: Medeát gyermekeivel együtt elűzték Aiszón házából. A fájdalmas esemény komorságába a hitvesi szeretet villáma hasít:

Iussa domo cessi natis comitata duobus

Et, qui me sequitur semper, amore tui.^{249/}

Mindeddig csöndes szomorúság volt a levél uralkodó tónusa, s még a féltékenység sem keltett benne erőteljesebb hullámzást. A felhangzó menyegzői kiáltások ezt a csöndes szomorúságot felkavarják, a valóság megdöbbeneti:

Pertimui nec adhuc tantum scelus esse putabam;^{250/}

A szolgák titokban siratják úrnőjük sorsát, senki nem akarja közölni vele a nász hírért,^{251/} kisebbik fia pillantja meg a nászmenet élén haladó Iasont, és ő számol be anyjának.^{252/} A baj előérzete szélsőséges érzelmekre ragadtatja Medeát /153-160/,^{253/} s mielőtt bármiféle szándékát szóba hozná, érzelmei túlsordulását lezárva mintegy összegezi a tényeket:

Deseror amissis regno patriaque domoque

Caniuge, qui nobis omnia solus erat.^{254/}

A levél nyugvópontja, s tegyük hozzá, hogy az utolsó nyugodt meditáció is. Utána megszólal az a fájdalom, amelynek bevezetője volt a 153-160. sorok szélsőséges hangütése. Megdöbrentő, hogy a kaotikus érzelemvilág nagyonis szabályozott ritmusban, gondosan kimunkált költői képekben jelentkezik, s a költői mesterség féket dob a szilaj indulatokra. Erre az egyik példa a 163-174. sorok szép ellentét-sorozata:^{255/} szuggesztíven szép megoldás. Mindazt, amit Medea korábban említett, egybefogja, és saját lelkiállapotára jellemző mozzanatokként vetíti vissza. A múlt - az ellentétek hullámozásában - a jelen ábrázolására szolgál.

A másik példa a 179-198. sorok szépen megkomponált rendje. Az új arára gondolva eszébe jut a gúny, amely vételytársnője részéről kijut neki - mellette azonban felsejlik a bosszú eszközének komor motívuma;^{256/} bosszújára gondol és varázstudományára, amely le fog sújtani ellenségeire;^{257/} a komor fenyegetések után könyörgőre fordul

a hangja /183-196/,^{258/} majd követelőre vált.^{259/} Láthatjuk, hogy az erőteljes érzelmi hullámozást tudatosan megtervezett szerkesztő-fegyelem szorítja partok közé.

A vele szemben támasztott követeléseket ellensúlyozza a kiélezett helyzetben sor elejére tett dos szó háromszori ismétlése,^{260/} a felsorolás végén a legfőbb érvel:

Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentis,

Hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est.^{261/}

Utána pedig egy robbanékonyan ingerült, rettenetes feszültséggel teli kifakadás:

Quos equidem actutum...^{262/}

A tetőpont:

Quo feret ira, sequar.^{263/}

Láthatjuk, hogy Ovidius pontos tervező-munkájának eredménye ugyanaz, mint Senecáé hősnője parttalan áradású monológjában: a harag sokoldalúan motivált kimondása. Döntő különbség azonban, hogy Ovidius még erre a pontra jutva sem nevezi meg a bosszúállás tényleges módját, hanem sejtelmesen haljóslatú fenyegetéssel zárja a levelet:

Nescio quid certe mens mea maius agit.^{264/}

Még nem tudja, mit, de valami borzalmasat, minden eddigi gonosztettét felülmúló cselekedetet fog elkövetni.

Ovidius célja a következő volt: életet lehelni sablonos mítikus hősök megmerevedett figuráiba - ez a "Heroides" leveleinek feladata. Elemzésünkben végigkísértük azt a folyamatot, amely Medea lelkében lejátszódott, attól a pillanattól, amikor Iasont megszerette, addig a percre,

amikor ez a szerelem szertefoszlott, s átadta helyét az indulatos haragnak. Láthattuk, mennyire lefokozottan ábrázolja a költő ezt a folyamatot, mondhatnánk pianóban játszik. Másfelől tanúi lehettünk tudatos szerkesztő-művészetének. A kérdés: mennyiben hatott mindez Senecára?

Már idéztük CHARLIER sok szerző által támogatott véleményét Seneca hősnőjéről: vérszomjas, gátlástalan, bosszúálló fúria. "Or l'influence d'Ovide n'a pu s'exercer que dans le sens d'une accentuation de ses caractères."^{265/} CHARLIER tehát a jellemvonásokban látja Ovidius hatásának nyomát. Nem adhatunk igazat neki. A kérdés megválaszolását egyelőre el kell halasztanunk, bizonyító anyagunkat ugyanis Seneca tragédiájának vizsgálatából vesszük.

Mint K. von FRITZ legutóbb kimutatta, "wurde im Laufe der Entwicklung der Sage Medea immer mehr zur unheimlichen, barbarischen Zauberin."^{266/} Hasonlóan fogalmaz Seneca hősnőjéről szólva THOMANN: "die professionelle Zaubertätigkeit ist Medeas Hauptanliegen und Merkmal."^{267/} Az idézett véleményekkel egyezik KERÉNYI KÁROLYÉ is: "Er stellte auch ihre Zauberei in den Vordergrund..."^{268/} Egyhangú, sőt egyhangúan elítélő véleményeket idéztünk, amelyek láttán talán jogos lesz a kérdés: valóban csak barbár mestervárázslónő Medea? Semmi más? Hiszen a filológusok nagy része nem tagadja, hogy tragikus hősnő: gyermekeinek gyilkosává válik.^{269/} Úgy hisszük, ezért a második - ugyancsak jogos - kérdésfeltevés így hangozhat: hogyan lesz azzá?

A filológiai kutatások Medeát sokféleképpen próbálták beállítani. HERRMANN volt az első, aki Medeában komplex jellemet látott, a szerelmes nőt, akiben a szerelem minden más érzést megölt, még az anyai szeretetet is - és a varázslónőt.^{270/} Sokan támadták Senecát, mert túlhangsúlyozta Medea természetfeletti vonásait, jellemét emberietlenné torzította.^{271/} Mások Medea jellemét fokozás és pszichológiai fejlődés nélkülinek tekintik.^{272/} Ezek a nőalak ellen leggyakrabban felhozott vádak. Olyan területre lépünk tehát, amelynek csaknem minden részlete fel van derítve már, s a nézetek mindegyike megének követeli a primátus jogát. Ennek előrebocsátása után térünk rá a dráma elemzésére.

Prológusában Medea felidézi a bosszújához szükséges szakrális istenségeket, s megátkozza Creusát és Creont /17-18/, majd a férjét /20-25/. A legvitatottabb sorok:

Iam parta ultio est:

peperi.^{273/}

A kutatók egy része úgy vélte, Medea már itt azt fontolgatja, hogy Iasonon a gyermekek halálával áll bosszút.^{274/} Az interpretálók másik csoportja - köztük HERRMANN is - azt hangsúlyozza, hogy a darab elején Medea csak Creont és Creusát akarja megbüntetni.^{275/} Mi is az utóbbi véleményre hajlunk, mégpedig a következő ok miatt: Medea még azt sem tudja, hogy hogyan fog bosszút állni az új felelőségen,^{276/} azaz egész bosszúterve inkább csak kiforratlan szándék még. Hogyan gondolhatna akkor erre a nagyonis konkrét tetre? - A másik ok: mint látjuk majd, a gyermekek

megölésének motívuma szorosan Iason személyéhez kapcsolódó bosszúterv, Iasont azonban nem sújtja halálos átokkal, mint új aráját és annak apját, hanem csak egyszerű átokformulát használ.^{277/} El kell vetnünk tehát azt a meggondolást, hogy Medea itt a gyermekgyilkosságról beszél, annál is inkább, mert ezzel lemondanánk arról a lehetőségről, hogy Medea jellemének pszichológiai fejlődésrajzát bizonyíthassuk.

Medea régi varázserejéért könyörög:

si vivis anime, si quid antiqui tibi
remanet vigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente induc.^{278/}

Rá kell jönnie, hogy mindenétől megfosztva csupán mágikus erőire van utalva. Mint többen rámutattak, innen indul az a folyamat, amelynek betetőzése az önmérzetes "Medea nunc sum" kijelentés lesz,^{279/} s amelynek során "Sie wird, von allen im Stich gelassen, zu sich selbst, zu ihrem eigensten und ursprünglichen Wesen zurückfinden."^{280/} Úgy érzi, eddigi vétkeinél súlyosabbat kell elkövetnie:

levia memoravi nimis:

haec virgo feci; gravior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.^{281/}

A kar nászéneke megerősíti benne elhatározását: bosszút kell állnia vetélytársnőjén. Mint már említettük, határozatlan. Nem tudja, milyen eszközzel hajtja végre tervét. Elkövetett gonosztetteit említi, és nagyon határozottan jelenti ki:

nullum scelus

irata feci: saevit infelix amor.^{282/}

Fájdalmas panaszainak okozója tehát szerencsétlen szerelme. Nem Iasont vádolja azonban, hanem Creont, és egész dühével ellene fordul:

petatur solus hic, poenas luat
quas debet. Alto cinere cumulabo domum,^{283/}

Itt őlt először határozottabb formát bosszúja.^{284/} A dajka - csillapító szerepének megfelelően^{285/} - próbálja lebeszélni tervéről, de kísérlete reménytelen. Nem csupán szellemes, művészién kiélezett is a közöttük zajló párbeszéd:

NUT. Medea...

MED. Fiam.

NUT. Mater es.

MED. Cui sim vides.^{286/}

A "Fiam" előre láttatja Medea jellemének alakulását, aki - prófétikus adottsága révén - tudja, mivé lesz majd egyénisége.^{287/}

Creonnal folytatott párbeszéde tipikus példája a Seneca-darabokra jellemző jogi agónoknak. A helyzet hasonló Euripidész darabjához: a király szilárdan eltökélte, hogy azonnal végrehajtatja Medea kiűzetését. Már az is jellemző, miért hallgatja meg panaszát:

Sed fare; causae detur egregiae locus!^{288/}

Medea védekezésének alapgondolata: a jó uralkodó jellemvonása, hogy oltalmazza a szerencsétleneket, akik védelemért hozzá fordulnak.^{289/} Bevallja: vétke - ha van - csak anyyi, hogy minden erejével az Argo visszatérésén fáradozott,^{290/} s ezt nem bánta meg, mert jutalma Iason lett.^{291/}

Si placet, damna ream
sed redde crimen.^{292/}

Utoljára csak egy zugot kér magának Creon birodalmában.

Creon azonban - akit Medea így jellemzett: "tumidus imperio" /178/ - hajthatatlan. Iason ártatlan, ő maradhat, Medeának azonban távoznia kell.^{293/} Medea első ellenérve:

fugere cur solam iubes?

Non sola veni.^{294/}

A másik:

totiens nocens sum facta sed numquam mihi.^{295/}

Ezzel minden vétkét Iasonra hárítja, de Creon nem fogadja el érvelését. S amikor Medea azért könyörög, hogy gyermekeit ne sújtsa a rá váró büntetés, a király készségesnek mutatkozik:

Vade: hos paterae ut genitor excipiam sinu.^{296/}

Ebbe kapaszkodva méri Médea, hogy legalább a tőlük való búcsúzást engedje meg neki Creon. Az azonban nagyon jól tudja, mire kellhet az asszonynak a haladék:

Fraudibus tempus petis.^{297/}

Medea könyörgése nem épül annyira a szánalom felkeltésére, mint Euripidésznál. Jelentős logikai tényező az idő rövidségére történő hivatkozás is:

Parumne miserae temporis lacrimis negas?^{298/}

Creon félve bár, de egy nap haladékot ad Medeának. Úgy véljük, nemcsak a logikai hivatkozás igazsága készteti erre a cselekedetre, hanem uralkodói elvei is: semmi esetre sem akar erőszakos zsarnoknak látszani.^{299/} Medea irónikus kétértelműséggel köszöni meg uralkodói kegyét:

Nimis est, recidas aliquid ex isto licet:
et ipsa prępero.^{300/}

Miután a kórus az Argonauták meneküléséről énekelt, Medeát és a dajkát látjuk a színen. A dajka /szerepfunkciójának megfelelően/ leírja úrnője furor-ját. /382-392/ Merész túlzások és fenyegetések hangzanak el Medea szájából, amelyek az örülethez közelálló állapotra utalnak.^{301/} Most forr ki véglegesen bosszúterve, amelynek hajtóereje a szerelem:

Amor timere neminem verus potest.^{302/}
A dajka gyenge ahhoz, hogy ilyen hatalmas szenvedéllyel szembeszálljon. Ekkor lép a színi Iason.

Iason színi lépésekor válaszolja szorult helyzetét: ha hű marad feleségéhez, ellensége, Acastus és az így ellenségévé tett Creon végez vele; ha a kényszernek enged, csorbát szenved férji hűsége. Hangsúlyozza:

Non timor vicit fidem,
sed trepida pietas; quippe sequeretur necem
proles parentum.

.....

nati patrem vicere.^{303/}

Arra gondol, hogy meggyőzi Medeát, s ő is tekintettel lesz a gyermekekre, s éppen ezért elengedi majd maga mellől. Láthatjuk, hogy Seneca Iason esetében gondosabb motivációval szolgál, mint Euripidész. Nem csak hideg, szofisztikus egoista. Szenved, amiért a gyermekek érdekében meg kell törnie a felesége iránti hűséget. Mi lehetett itt Seneca célja?

"Durch die Umformung der Iasongestalt steigert Seneca die Ungeheuerlichkeit von Medeas Rache..., er bereichert aber auch den tragischen Gehalt des Stückes in einer Nebenfigur"

- adja meg a választ MÜLLER.^{304/}

Felesége máró gúnnyal fordul hozzá:

Fugirus, Iason: fugimus: hoc non est novum

Mutare sedes; causa fugiendi nova est:

pro te solebam fugere.^{305/}

Kimondatlan szemrehányást rejt az utolsó néhány szó: most más okból, nem Iasonért, hanem saját életét féltve kell menekülnie. De hová? - kérdezi. Sorra el kell vetnie a felmerülő lehetőségeket, mert vétkei miatt minden út lezárult előtte:

Quascumque aperui tibi vias clausi mihi^{306/}

- mondja keserűen. Szenvedélyes szavakkal emlékezteti férjét jótéteményeire, s kéri, hogy most, amikor ő van szerencsésebb helyzetben, viszonzza szolgálatait:

miserere, redde supplici felix visem.^{307/}

Ha erkölcsi konfliktusról beszélhetünk a Medea esetében, akkor az egyik eleme ez: Medea a kölcsönösség elvén, szövetségük jogán méltán várhatná el, hogy Iason segítsen rajta.

Van azonban a konfliktusnak egy másik erkölcsi vonatkozása is:

cuiⁿ prodest scelus

is fecit; - ^{308/}

- mondja Medea. Ezzel nemcsak büntársává avatja Iasont,

hanem egyértelműen őt nyilvánítja vétkesnek. A túlzás nem tagadható. Igazságtalan állításainak azonban jól motivált magyarázata van. Elkeseredettsége itt hág tetőfokára: bántja, hogy Iasont hidegen hagyja száműzetésének ténye, s olyan helyzet állt elő, amelyben már a száműzetésért is mint aján-
dékért kellett könyörögnie:

poemam putabam: munus, ut video, est fuga.^{309/}

A tetőfokán álló kétségbeesettség mellett más magyarázatot is találunk. Medea tudatosan vádolja olyasmivel Iasont, amit annak egyértelműen vissza kell utasítania. Ezzel Medea igazolást talál tervezett bosszújához. Túlzó állításai csak növelik férje ellenállását, így Medea számára szükségszerűvé válik, hogy a bosszúálláson kívül más lehetősége nem marad. Medea tehát vádjait ad abszurdum víve elkeseredésében eléri az óhajtott eredményt: cselekednie kell.

Ezen a ponton a drámai szituáció feltétlen azonosságot mutat Euripidészével. Csakhogy míg ott a bölcsességnek, tudásnak /*copia*/ egyfajta belső logikája, a régebben elkövetett hiba tudata teremtette meg a *copia*-nak a cselekvéshez való viszonyát, itt a szenvedély és az elkeseredett kétségbeesés teremt alapot ahhoz, hogy Medea bosszúját végrehajthassa.

Ez a szenvedélyes szembefordulás eredményezi azt is, hogy Medea megtagadja gyermekeit /507/, s Iason nem tehet mást, mint újból szorult helyzetére hivatkozik:

Hinc rex et illinc.^{310/}

Van azonban egy jel arra nézve, hogy Medea szenvedélyében

még nem a bosszúállás, hanem a szerelem a domináns érzelem. Nem fél a Iason t fenyegető hatalmaktól, sőt kész felvenni velük a harcot:

Est et his maior metus:

Medea: nos conflige: certemus sine,
sit pretium Iason.^{311/}

Szerelmének állhatatossága mutatkozik meg abban is, hogy biztatja férjét, meneküljön vele,^{312/} Iason azonban gyáva ehhez. A Iason pozitívumait túlbecsülő szakirodalomban erre nem találunk célzást, holott nyilvánvaló:

Alta extimesco sceptrum.^{313/}

Medea feladja a küzdelmet. Csupán gyenge pontra van szüksége, ahol halálos sebet ejthet. Teátrális szavakkal tereli el Iason figyelmét szándékáról /531-537/, aztán kelepécét állít. Azt kéri, hadd vihesse magával gyermekeit a száműzetésbe. Amikor látja, hogy férje mennyire ragaszkodik hozzájuk, megszületik benne a bosszú gondolata:

Sic natos amat?

Bene, est, tenetur, vulneri patuit locus. -^{314/}

Hogy elterelje a gyanút bosszútervéről, alázatot színlel, s azt kéri, hogy elbúcsúzhasson fiaitól, majd bocsánatot kér hevességéért.^{315/} Azonban alighogy Iason távozik, a felszabaduló gyűlölet szította vehemenciával lát hozzá bosszúja előkészítéséhez. "Vocetur Hecate" - mondja.^{316/}

A kórus az Argonauták sorsáról énekel, kegyelmet kérve Iasonnak. A következő felvonás egészét kitölti Medea

varázsjelenete. A consensus philologorum szerint ez a betét ellentétes Euripidész szellemével, s Ovidius hatása érezhető benne,^{317/} és általa a kor ízlésének hódol a költő.^{318/} A dajka - egyéni karakterét elvesztve - csupán "ein... Wohl informierter Zauberlehrling."^{319/} TRABERT utal arra, hogy a varázslat tervszerű metrikus felépítést mutat,^{320/} s ugyancsak ő hívta fel a figyelmet arra is, hogy Seneca ezzel a jelenettel kiszabadította a palackból a szellemet, amelyen itt és ebben a pillanatban nem tud uralkodni: hősnője haragos varázslónővé válik - a meséből.^{321/}

A kórus negyedik éneke Medea állapotát írja le, aki retteg a bekövetkező eseményektől. BISHOP szerint a darab ódái azok, amelyek "motivate, explain, direct the roles, and dictate the depth, principles, and effect of the tragedy."^{322/} A központi szerepet a második kórus-óda játssza; eszerint Iason merészsége az Argo utazásával lerombolt egy világrendet, az aranykort, s Medea az eszköz arra, hogy megbüntesse Iasont, amiért átlépte az ő világának határait. A harmadik kórus-óda Medeában látja azt az erőt, amely - a többi hajós büntetéséhez hasonlóan - lesújt Iasonra, tekintet nélkül arra, hogy Iason Peliász parancsára kelt útra. A negyedik kórus-óda Seneca sztoikus eszmevilágát igazolja: Medea furor-ja, amelynek alapja az amor és az ira, megváltoztatja fizikai magatartását is /366-369/. Ez az óda kapcsolja össze a gyermekek meggyilkolását a mágiával történő gyilkossággal. A kórus-ódákból kivehető gondolat-

sornak /"odie line"/ megfelelően alakulnak az egyes felvonások eseményei /"dramatic line"/. "Both lines go past the disasters to the catastrophe, the point where Iason adjures her to bear witness, wherever she is, that there are no gods /1027/"^{323/} Medea a Iason nyomában járó, merészségéért bosszút álló sötét hatalom, amely nem lehet része Iason világrendjének.

BISHOP gondolatmenetéből az következne, hogy a kórus-darabokban lássuk a tragédia előrevivő mozzanatainak és gondolati-eszmei mondanivalójának hordozóit, s ezekhez igazodik - az általuk megszabott követelményeknek megfelelően - a cselekmény. Holott ez nyilvánvaló képtelenség. Arról lehet szó, hogy Seneca drámai műveiben bizonyos mondanivaló a kórus-ódákból is kiolvasható, amely árnyalja, gazdagítja az összmondanivalót, de szervetlen voltánál fogva nem képes a fő eszmei tartalom hordozására. A "Medea" esetében - és ez tagadhatatlan, s ilyen értelemben BISHOP érvelése helytálló - egy következetesen megépített, rész-mozzanataiban a dráma fő vonalát szolgáló kórusművészetnek lehetünk tanúi.^{324/}

Az a józanság, amellyel a kar a negyedik énekben /849-878/ Medeát jellemzi, a negyedik felvonás mesevilágából egy szenvedélytől és brutalitástól meghatározott világba vezet át bennünket. Medea bosszújának első része - Creusa és Creon elpusztítása - sikerült, jelenti rövid híradásában a híraők.^{325/} A kórus - befejezve a követtel párbeszédét - menekülést tanácsol Medeának:

Effer citatum sede Pelopea gradum,

Medea, praeceps quaslibet terras pete.^{326/}

Medea azonban nem menekül. Bosszúja első része megvalósult már, de ezt kevésnek tartja. Újból felszítja szenvedélyét, s felfedezi igazi énjét:

Quid puellaris furor?

Medea nunc sum;^{327/}

Medea utolsó monológját behatóan elemezte TRABERT,^{328/} fontosságára és a benne többször visszatérő megingásra is többen felhívták a figyelmet.^{329/} Miről is van hát szó? Egy önmagában zárt érzelmi folyamatról, amely a szenvedély felkeltésével kezdődik és a tett végrehajtásával jut el tetőpontjára. Bosszút érlelő gondolatai fokozatosan sűrűsödnek konkrét elhatározássá /916-925/. Vívódását az anyai érzés hozza mozgásba, és hatalmas küzdelem indul meg közöttük és bosszúja között.^{330/} Úrrá lesz felette a szenvedély,^{331/} víziójában megjelenik előtte fivére árnyéka is, s ő cselekszik /951-971/.

Medea tettének motiválásában Seneca két elemet hangsúlyoz. Először: Medea azt akarja, hogy a bosszú végrehajtása az ő kezében legyen. Erre utalnak a "mihi me relinque"^{332/} szavak. Másodszor: a bosszú motívuma összeolvad azzal a gondolattal, hogy gyermekei legyilkolásával fivére halotti szellemét engeszteli ki:

victima manes tuos

placemus ista.^{333/}

Az első utalásból kitűnik, hogy tettét megfontoltan és tudatosan hajtja végre, tehát víziója - és ebben a

fúriák megjelenése - nem játszik olyan döntő szerepet, mint pl. Deianeira öngyilkosságában Deianeira víziója. A második idézetben pedig annak bizonyosságát kell látnunk, hogy Medea kényszerhelyzetben elkövetett tettének a bosszún túlmutató jelentőséget próbál adni: lelkiismerete legsúlyosabb tehertételétől, Absyrtus meggyilkolásának emlékétől akar megszabadulni. Ezt a gonosztettet apja házából menekülve követte el, élete nagy ballépésekor. Senecánál tehát - éppúgy, mint Euripidésznél - kimutatható az egyszer elkövetett tévedés büntető kényszerének hatása, csak jóval áttételesebben, nem a közvetlenül ható *ἀνάγκη* szigorával.

Még élő /974/ és már halott /975/ gyermekével a közelgő Iason elől a ház tetejére megy.^{334/} Iason megjelenése újra mozgásba hozza gyűlöletét, s bár még feltámad benne a megbánás, férje odaérkezése teszi teljessé bosszúját:

Derat hoc unum mihi.

spectator iste.^{335/}

Aljas élvezettel, Iason könyörgésére ügyet sem vetve öli meg másik fiát, s a végrehajtott tett kielégült érzésével távozik.

Hogyan viszonyul ez a Medea példaképeihez?

Ami Ovidius Heroidésének XII. levelét illeti, úgy véljük, az elmondottak alapján megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy Seneca hősnője semmiképpen nem hasonlít Ovidius szelíd lelki hősnőjéhez. Ez a bosszúszomjas, első megjele-

nése óta forrongásban lévő nőalak távol áll a meditáló, érzelmeit visszafogottan közlő ovidiusi nőalaktól. Mi hát az, amiben a Heroides nőalakja - és ha LEO koncepcióját elfogadjuk, "Medea" c. tragédiájának főhőse - hatással volt Senecára? Véleményünk szerint ez a hatás kizárólag a motiválás módjában fedezhető fel. Nem adhatunk tehát igazat CHARLIERnek: a két főhős jelleme nagyon is különbözik. Ez a Medea-alak azoknak a motívumoknak a kibontakoztatásában hatott Senecára, amelyek a lélektani fejlődésben azonos hatásúak, s amelyek tettük elvégzéséhez azonos módon lendítik előre a hősnőket.^{336/} Jellembeli azonosságról azonban nem beszélhetünk.

CHARLIER részletesen elemzi azokat az egyezéseket, amelyek Seneca műve és Ovidius "Metamorphoses"-ének hősnői között fennállnak.^{337/} Következtetésével - Seneca Medéája szintén ovidiusi hősnőkkel rokon - egyetértünk.^{338/} Csupán utalunk arra, hogy a hellénisztikus mítosz-kincs sokféle költői feldolgozása közrejátszhatott a két költő szemléletmódjának azonosulásában, amint ezt a Phaedra-alak esetében is hangsúlyoztuk. Az ovidiusi hatás azonban - amint azt CHARLIER bizonyító anyaga is gazdagon illusztrálja - itt tagadhatatlan.

Azt is láthatjuk, Seneca igyekezett hősnője tetteit úgy motiválni, mint Euripidész. Ezt tapasztalhattuk a cselekvés szükségszerűségének és a továbbható kényszer motívumának felfedezésekor. De megvan az a gondolat is, amely látatja Medeával a cselekvéséből eredő szenvedést, ez azonban

Senecánál a praktikusabb "tegyem - ne tegyem" habozásaként vetül ki.^{339/} Az is bizonyos, hogy ez a törekvés áttételesen jelentkezik, ennek oka pedig a σοφία - *φύσις* ill. amor-ira ellentétpárok különbözőségében gyökerezik. Hogyan értékeljük tehát Seneca művét? Úgy, ahogyan CIMA értékelte: ne csak a IV. felvonás mágia-jelenetét tekintsük Seneca leleményének, hanem a többi variációt is; magát a művet pedig Seneca alkotásának - euripidészi keretben.^{340/}

Medea tragikumának fejlődésvonalát továbbra is az elhatározás és a tett között megtett útban látjuk, ahogyan TRABERT és KERÉNYI megállapította. Medea kettős konfliktusba kerül: Creonnal, aki száműzte, és Iasonnal, aki hűtlenül elhagyta. A kettő eredményeként azonban egy új, harmadik konfliktus is jelentkezik: szembekerül régebbi önmagával, pontosabban az előző két konfliktus előtti énjével. A két konfliktus a drámai cselekmény kezdetének pillanatában adott, a harmadik alkotja a tulajdonképpeni tragédiát.

Medea abban a pillanatban lép színre, amikor az előző énjével folytatott harc megkezdődik. Mintegy meghúzza azt a határvonalat, amely addigi tettei és az elkövetkező között feszül /49: "haec virgo feci"/, s jellemzi új helyzetét: in "furore toto" /52/ találjuk. Alapvetően meghatározza személyiségét, s egyben indulatainak mozgatója is a szerelem /136: "saevit infelix amor"/.

Világának alappillére ez a szerelem. Olyan világ ez, amelyben szerelme tárgya "pretium" /244/, azaz kiállott viszontagságainak és elkövetett gonosztetteinek megérdemelt

jutalma. Ebbe a világba tör be Creon parancsa és Iason hűtlensége, s teremt olyan helyzetet, amelyben mindaz, amit tett, értéktelenné válik, ráadásul éppen annak a szemében, akiért tette, s helyzetében még a menekülés is jutalom /492: "munus est... fuga"/. Erejében bízva megpróbál lázadni ez ellen a világ ellen, s elsősorban szerelmétől hajtvá szállna szembe vele /518: "certemus sine: sit pretium Iason"/. Bízik szerencséjében is, amely eddig mindig mellette állt: "Fortuna semper omnis infra me stetit." /520/

Iason azonban gyáva ennek a küzdelemnek az együttes megvívására. Amikor Medea rájön, hogy férje mennyire ragaszkodik gyermekeihez, többé nem könyörög. Sőt: alázatot színlel azért, hogy cselekedhessen. Ekkor nyúl varázsszökeihez /577: "Vocetur Hecate..."/.

Ezzel azonban belső küzdelme nem ért véget. Első bosszútervének sikere után is megdöbbenve tapasztalja, hogy szereti még férjét /897/, s művét maga is "puellaris furor"-nak nevezi /909/. Most érzi csak, hogy igazi énjére rátalált /910/. Szörnyű tetteire készülve is felfedezi még szerelmét, s a szerelme és bosszúja között dúló harcot /938-939: "huc ira... illuc amor diducit"/, és csak hosszabb habozás után - anyai érzéseivel is viaskodva³⁴¹ - dönt bosszúja mellett /953: "ira qua ducis sequor"/.

Láthatjuk tehát, hogy Medea tragédiájának oka egy szilárdnak hitt világrend összeomlása, egy biztosnak vélt erkölcsi értékrend megsemmisülése, amely maga alá temetné

őt magát is. Ez szabadítja fel benne az indulatokat, amelyek bűvös hatalmának erejét segítségül hívva elveszik a harcot előbb Creonnal, aztán Iasonnal. Így és ebben az értelemben válik barbár varázslónővé, s tagad meg egy szilárdnak hitt világot egy rettenetes, embertelen világ nevében. Ezért illik rá Iason búcsúszava:

..... vade

testare nullos esse, qua veheris, deos.^{342/}

V.

C L Y T A E M N E S T R A /"Agamemnon"/

"per scelera semper sceleribus tutum est iter."

/Sen. Agam. 115./

"Az Oreszteia ott kezdődik, ahol az Íliász végződik, pontosabban Trója elestével" - írja bevezető tanulmányában Aiszkhülosz tragédiájáról TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE.^{343/} Az alaphelyzet azonban ellentétes az Íliászéval, s még határozottabban mond ellent Aiszkhülosz negyed századdal előbb írt darabjának, a Perzsáknak. Agamemnón győzelmes hazatérése a közeli bukás komor előjeleivel terhes: a győzelemmel hazatérő görög vezért a hübrisz nyomán vaskövetkezetességgel bekövetkező katasztrófa fenyegeti. A tragédiának az argoszi vének kardalaiba foglalt előzményei, a hírnök beszédes hallgatása a veszteségekről, Kasszandra látomása mind a készülő tragédia előjelei. A darab tele van gyanús, a katasztrófát előrevetítő, kétértelmű utalásokkal és kijelentésekkel. Agamemnón ballépése - a diadal szekeren mögötte ülő rableányt "a sok kincsből kiválasztott virág" gyanánt mutatja be feleségének, sőt gyöngédséget kíván meg iránta - sérti Klütaimnéztrát, s terve végrehajtásához ad ösztönzést és öngazolást. S "a bíbor

szőnyeg, amelyre az Oreszteiában Klütaimnésztra feltétlenül rá akarja léptetni Agamemnónt, mert tudja, hogy erről a csúcsról csak zuhannia lehet - minden tragédiák jelképe."344/

Klütaimnésztra tettét nem menti, de magyarázza anyai sérelme. A kar szemrehányásaival szemben érzéketlen, a férjgyilkosságot jogos bosszú művének, sőt igazságos ítéletnek vallja. Íphigeneia haláláért és házasságtörése miatt lakol Agamemnón. Sorsában osztozik a látnok rabnő, Kasszandra. Világos öntudattal siettetni sorsa beteljesedését, hiszen amit lelki szemeivel látott és feltárt a kar előtt, úgysem lehet elkerülni. Tragikus irónia csendül ki a darabból, amikor Klütaimnésztra Aigiszthoszra mint bátorságát biztosító erős pajzsa hivatkozik: arról a férfiről mondja ezt, aki a kartól az "asszony" megszólítást érdemelte ki.

"Merőben új vonás Aiszkhülosz költészetében a tragédia körültekintő és sokoldalú lélektani motiválása, amiben ... Szophoklész követi, de mindjárt felül is múlja."345/

TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRÉNEK a fentiekben röviden vázolt elemzése utal arra, hogy Aiszkhülosz korának politikai problémái belejátszottak a darabba, s hogy az Oreszteia cselekménye összefügg az ótársadalom történetének avval a nevezetes fordulatával, amelynek során a matriarchátust felváltotta a patriarchális nemzetségi társadalom.346/

Aiszkhülosz trilógiájának első darabja, az AGAMEMNÓN az egyetlen épségben fennmaradt dráma, amelyet Seneca "Agamemnon"-ja drámai előzményeként komolyan számításba

vehetünk. Aiszkhülosz sokoldalúan megrajzolt, cselekvő Klütaimnésztrája nem szorul külső motiválásra, mondja az Agamemnón-monda alakulását vizsgáló tanulmányában Karl STACKMANN. Szophoklésznél a megbántott anya motívuma kap hangsúlyozott szerepet, s Elektrájának alapvető tendenciája, hogy Klütaimnésztra rovására felmentse Agamemnónt. Euripidésznél épp fordítottá válik a helyzet azzal, hogy Agamemnón házasságtörésének motívumát teszi uralkodóvá.^{347/} STACKMANN a motívumokat, azok továbbélését elemezve találoán állapítja meg, hogy attól a pillanattól, amikor az Atrida-átok és az asszonyi vétek - a megváltozott gondolatformák következtében - elveszítette drámai erejét, megkezdődik a kutatás tényleges motívumok után.^{348/}

A téma továbbélését az ókori latin irodalomban Otto RIBBECK vizsgálta meg tüzetesen.^{349/} Mindmáig érvényes megállapítása szerint Livius Andronicus AEGISTHUS-ában a főszerep - az aiszkhüloszi felfogással szemben - Aigiszthosznak jutott. A töredékek vizsgálatánál utal arra, hogy művét Seneca felhasználta drámájának megírásakor.^{350/} S egy másik ólatin drámaíró, Accius két művének, a CLUTEMESTRA-nak^{351/} és az AETISTHUS-nak^{352/} a töredékei is arról tanúskodnak, hogy Seneca ismerte és alkalmazta motívumaikat.^{353/}

Ezek a töredékek nagyon kevésbé szolgálhatnak kiindulópontul. A teljes egészben fennmaradt példaképtől pedig Seneca olyannyira eltér, hogy az interpretátor rendkívül nehéz helyzetben van, amikor e dráma felépítésének egysé-

gét, nőalakjai jellemének következetességét próbálja igazolni. Ugyanakkor azonban szabad kezet kapunk a dráma lélektani analíziséhez, s a velünk egy állásponton hadakozó szerződre támaszkodva megkísérelhetjük igazolni Seneca lélektani ábrázolásának következetességét.^{354/}

Thyestes árnya jön fel az Alvilágból, s prológosában bejelenti Agamemnon megérkezését:

rex ille regum, ductor Agamemnon ducum

.....

post decima Phoebe lustra devicto Ilio

adest ^{355/}

Rögtön utána pedig megjósolja Agamemnon bukását:

...divisum gravi

ictu bipennis regium video caput;^{356/}

A rákövetkező kórus /a mykénéi asszonyok kara/ pedig a szerencse forgandóságáról énekel:

O regnorum magnis fallax

Fortuna bonis, in praecipiti

dubioque locas nimis excel^ssos;^{357/}

Ezt a gondolatot majd éppen Agamemnon sorsa fogja a legszebben illusztrálni,^{358/} s az anticipációnak egy olyan típusáról van szó, amellyel a drámaíró vagy előkészíti hallgatóságát, vagy tudatja vele a jövőendő fejleményeket.^{359/} Sőt: a kar levonja fejtegetésének - egyben az egész drámának is - a tanulságát: "Modicis rebus / longius aevum est: felix mediae / quisquis turbae sorte quietus."^{360/}

Az anticipációnak itt a Herc. Oet. prologusánál és kardalainál egyszerűbb formáját találjuk, de az az egyszerű forma hatásosabb is egyben: nemcsak Agamemnon bukásának ténye, hanem módja is előrevetül, s ezeknek az utalásoknak komor fényében indul a cselekmény.

Az elemzés megkönnyítése céljából ezt a cselekményt öt epizódra bontjuk. Az első a Clytaemnestra-epizód, amely két részből áll: a Clytaemnestra-Nutrix jelenetből /108-225/ és a Clytaemnestra-Aegishus jelenetből /226-309/. Mindkét jelenet Agamemnon meggyilkolásának pszichológiai motiválására szolgál.

Az első jelenetben Clytaemnestra vívódásának lehetünk tanúi: bántja, hogy hátlen lett férjéhez, úgy véli, a vétek palástolásához új, nagyobb vétek kell:

per scelera semper sceleribus tutum est iter.^{361/}

Más, mint Medeáé, más, mint Helenéé. Látja, hogy összes női ravaszságára szükség lesz, ha helyzetéből kiutat akar találni. Bár a házasságtörés már tény, Clytaemnestrában ekkor még van becsületese érzés.^{362/} Am a hősnőben hullámozó érzelmi viharzás markánsabb a dajka szavai után következő megfogalmazásban.

Milyen érzelmek ezek?

Clytaemnestra alapélménye a timor /133/, amely Agamemnon hazatérésének hírére elfogta, s amelynek jelzője /133: "mixtus dolori" / erra utal, hogy a bűntudatból fakadó fájdalom színezi.^{363/} Másik erős érzelme az invidia /134/, nyilvánvalóan Agamemnon iránt, s motiválója Iphi-

genia feláldozása és az ágyasok miatt érzett fájdalom. A már említett két élményre a cupido turpis /135/ következik, amelyet Aegisthus iránt érez, s a vallomás záróköveként a pudor /138/. Ezt a pudor-t három plasztikus jelző emeli ki egy nyomósító szócskával:

fessus quidem et devictus et pessumdatus^{364/}

Ezzel azt akarja szinte szuggerálni Seneca, hogy Clytaemnestra belefáradt a női szemérméért folytatott küzdelembe, s hogy a cupido turpis - maga is rútnak tartja vágyakozását! - leigázta.^{365/} Az Aegisthus ostromára és csábítására utaló pessumdatus zárja a jelzők sorát.

Az önjellemzés azonban még nem ért véget. Az első epizód mindkét dialógusában kifejezésre jut Clytaemnestra belső ingadozása:

Proinde omisi regimen e manibus meis:

quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,

huc ire pergam; fluctibus dedimus ratem:

ubi animus errat, optimum est casum sequi.^{366/}

Itt az utolsó sornak tulajdonítunk különösen nagy jelentőséget: döntő szempont Clytaemnestra érzelmi világának megítélésében, hogy maga sem hiszi már, hogy érzelmi világának káoszában rendet teremthet. A megoldást a véletlenre bízza, s így dajkája olyan pillanatban lép közbe, amikor könnyen kezébe ragadhatja úrnője érzelmeinek irányítását.^{367/}

A dajka szerint a történeteket el lehet titkolni,^{368/} sőt szemrehányásaiból kiderül az is, hogy egyenesen beavattott, s a két ember viszonyáról igen sokat tud.^{369/}

Clytaemnestrának eszébe jut leánya, akit a Trója ellen induló görögök feláldoztak az isteneknek.^{370/} Gyűlöletének lángját szítja, gyötrődését súlyosbítja ez az emlék. Majd - újabb gyötrelmet okozó motívum - eszébe jutnak férje trójai szerelmei /176: Chryseis; 186: Briseis; 189: Cassandra/, és retteg attól, hogy férje mostohát hoz gyermekei mellé, s ő háttérbe szorul. Élesen megfogalmazott szentenciában közli tervét a dajkával:

...perde pereundo virum:

mors misera non est commori cum quo velis.^{371/}

Láthatjuk, hogy a királynő érzelmeinek több mozgatója van. Saját rossz lelkiismeretéhez a férje iránti gyűlölet és gyötrő féltékenység társul. Tanácstalansága - éppúgy, mint Phaedra esetében láttuk - aktivizálja a dajkát. Igyekszik lebeszélni úrnőjét bűnös terveiről. Óvó szavai mögött - akárcsak a Herc. Oet.-ban - az Agamemnon iránti tisztelet lappang: hatalmas király, akinek halálát a görögök nem hagynák bosszulatlanul.^{372/} Clytaemnestra bonyolult érzésvilága, tanácstalansága teszi lehetővé, hogy szavai meghallgatásra találjanak. S még egy dolog: az a tény, hogy - mint erre rámutattunk - Clytaemnestra fél.

Nemcsak férje hazatértétől, s az ezzel rázúduló megtorlástól. Gondolatvilágában él egy motívum, amely egészen másfajta félelelemről tanúskodik. Ez a motívum először természetes magátólértetődéssel kerül elő /115: "per scelera semper sceleribus tutum est iter"/, aztán - más vonatkozásban

ugyan, de - visszhangra talál a dajkánál /151: "Quod metuit auget qui scelus scelere obruit", s végül az Atreide-ház attributumaként hangzott el ismét a hősnő ajkáról /169:

"O scelera semper sceleribus vincens domus". Clytaemnestra tehát a "bűnt bűnnel győzni le" gondolatától fél, vagyis: az újabb gonosztett gondolatától. Visszariad, még visszariad tőle. De hogy felmerült benne a gondolat, az bizonyos. Ösztönzésre vár még azonban, amíg megfogán és beérik.

Egyelőre még nincs szó erről. Az, hogy az első párbeszéd végén az utolsó szó a dajkéé, azt jelenti, hogy a befolyásolható Clytaemnestra hallgatni fog rá.^{373/} Ez a dajkaszerep itt - mondja teljes joggal CARLSSON - Seneca alkotása, önálló leleménye.^{374/}

A Clytaemnestra-epizód második jelenete lényegében a hősnő és Aegisthus párbeszédét tartalmazza. Aegisthus megrettent emberként lép elénk, érzi, hogy tetteiért rövidesen számot kell adnia:

Quod tempus animo semper ac mente horrui,
adest profecto rebus extremum meis.^{375/}

Ez a rettegés az első pillanatban megfutamodást sugall számára, s ezt táplálja születéséből fakadó kisebbségi érzése is:

ferrumque et ignes pectore adverso exipe,
Aegisthe: non est poena sic nato mori.^{376/}

Clytaemnestra közel áll ahhoz, hogy mindent megbánjon és kibéküljön férjével,^{377/} éppen a dajka hatására:

Amor iugalis vincit ac flectit retro;

.....

nam sera numquam est ad bonos mores via;^{378/}

S itt következik be - finom lélektani manőverrel - Aegisthus pálfordulása: az az ember, aki már mindent veszni hitt, váratlanul erőre kap. Társa hűtlensége és habozása láttán a kétségbeesett emberek utolsó erőfeszítésével megkísérli a lehetetlent: újjáéleszteni hamvukba holt reményeiket. Be akarja bizonyítani az asszonynak, hogy amiben bízik - férje megbocsátásában és szerelmének visszaszerzésében - képtelenség.

Tekintsük át érvelését. Először Clytaemnestrának férje hűségébe vetett hitét rombolja le:

Credis aut speras tibi

Agamemnonis fidele coniugium?^{379/}

Azután arra céloz, hogy a győzelemmel megnőtt Agamemnon hatalma, gőgje és parancsolni vágyása is:

Rex Mycenarum fuit,

veniet tyrannus;^{380/}

A veniet-re a 253. sor venit szava következik, mintegy a bizonyosság kifejezőjeként. Aztán - az első érvhez visszakanyarodva - paelicum turba-ról beszél /253-254/, s a Cassandrával elkövetett házasságtörésre utal /255/. Úgyesen kiaknázza a jósno ágyasságáról terjesztett híreket, s világosan tudtára adja cinkosának: hiába fog legyőzötten bele nyugodni sorsába, vetélytársnője nem fogja beérni azzal. Eddig Clytaemnestra féltékenységet szította - most büszksége ellen támad:

Ultimum est nuptae malum
palam mariti possidens paelex domum:
nec regna socium ferre nec taedae sciunt.^{381/}

Clytaemnestra kétségbeesetten védekezik: férje sem asszonyként, sem királynóként nem fogja előnyben részesíteni ágyasát. Ez a védekezés büntudattal terhes: rájön, hogy túlságosan szigorú férje hibái iránt, s ő maga még nem számolt le vétkeivel, holott éppen ő szorul bocsánatra:

Dat ille veniam facile cui venia est opus.^{382/}
Aegisthus rendkívül határozottan felel erre. Szavai nemcsak nagyszerű szentenciaként hatnak;^{383/} korbácsként csapnak le a megtorlástól remegő, tanácstalan asszonyra. A megalkuvás elleni összes keserősége megfogalmazódik itt. Clytaemnestra utolsó, jelentős érve: Helené is büntetlenül, férje oldalán tér vissza, pedig ő volt minden baj oka /273-274/. De őt szereti férje, Agamemnon szerelme pedig Cassandráé - hangzik a könyörtelen válasz /275-276/. S Agamemnon vádolni fog.^{384/} Mintegy a kegyelemdöfést adja meg Clytaemnestrának:

Spe metus falsa levas.^{385/}

Úgy is mondhatnánk: Aegisthus, ismerve Clytaemnestra gyöngéit, virtuózként játszik az asszony érzelmeivel, s téríti el a már megkezdett helyes útról. A jelenlévő dajka látja, hogy amit épített, romba dőlt. Felébred benne a szánalom úrnője iránt, és védelmére kel. Ravasz cselszövőnek nevezi Aegisthust, szemére lobbantja átkos származását,

s végül - nyilvánvaló sértésként - eltávolítását követeli:
haec vacat regia viro.^{386/}

Meghökkenítő kívánság egy rabnő részéről! Még meghök-
kentőbb azonban Aegisthus reagálása: nyilvánvalóan réto-
rikus, sőt bombasztikus fordulattal késznek mutatkozik a
számíztetésre, de még a halálra is:

nil moror iussu tuo

aperire ferro pectus aerumnis grave.^{387/}

Sajnos, Seneca itt sem tudta megtagadni önmagát, pontosab-
ban rétorikus stíluseszményeit, s e fordulat dramaturgiai
gyengeségnek tekinthető. Utána azonban csodálattal kell
adóznunk a bravúros lélekrajznak.

Mert Clytaemnestra válaszáút elé kerül. Elveszíti cin-
kosát, és egyedül kell szembenéznie Agamemnonnal és haza-
térésének következményeivel - vagy marad a további közös
cselekvés. Itt érik be a "bűnt bűnnel győzni le" motívuma,
s a régóta fontolgatott gondolatból - Aegisthus hatására -
itt válik cselekvés:

Quae iuncta peccat debet et culpae fidem.^{388/}

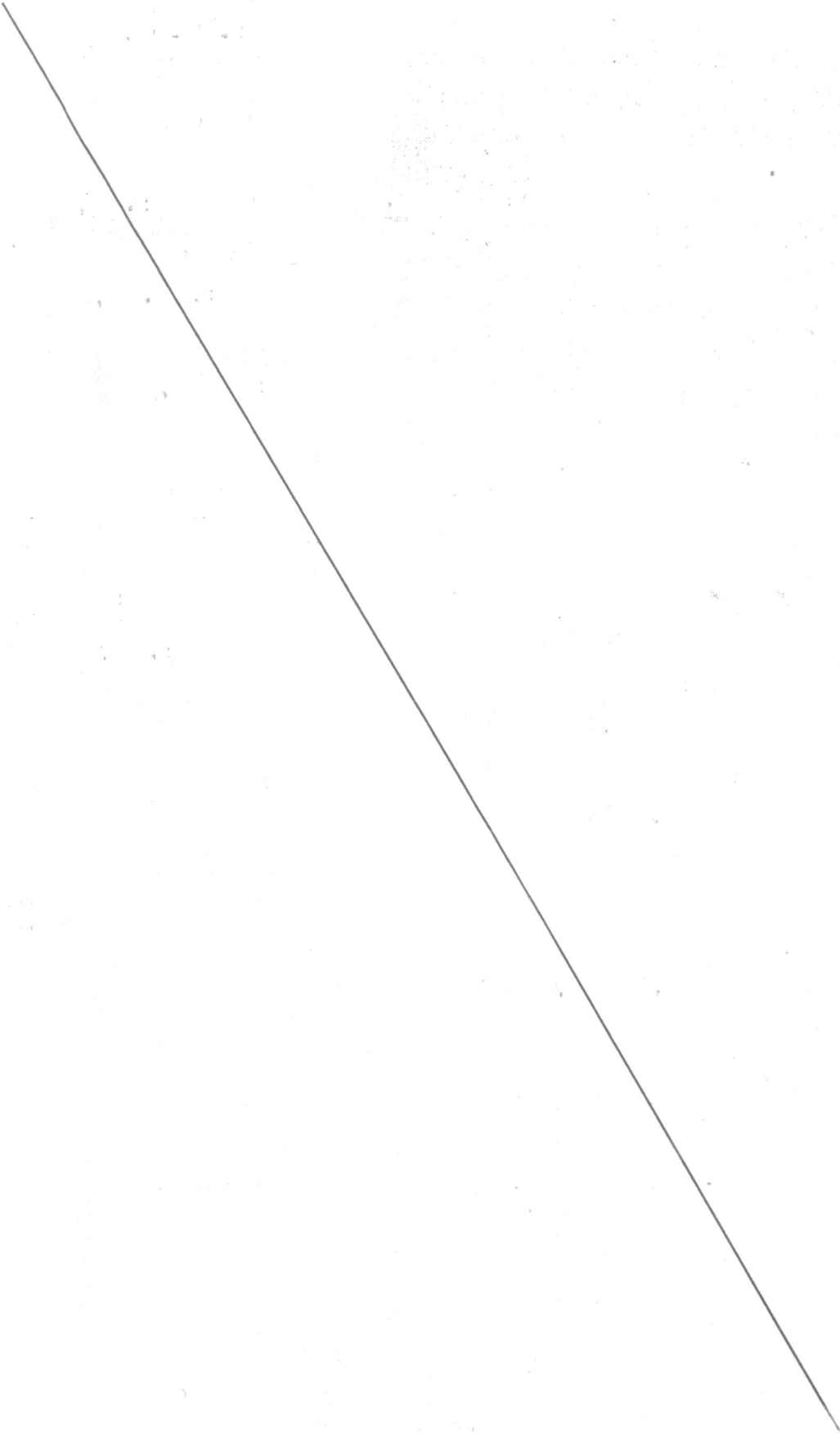
Itt és ekkor dönt Clytaemnestra a bűn mellett. Bizonyára
fél is, és szánalmat is érez a gonosztevő iránt.^{389/} A
legnegkapóbb azonban az az út, amelyet végigjárt Seneca
hősnője - s amelyen végül ide jutott.

Megállapíthatjuk: igazi dráma van kibontakozóban, iga-
zi konfliktusokkal, energikus, érett jellemekkel. Clytaem-
nestra jellemének fejlődésvonala igen sokoldalúan motivált.
Mellette Aegisthus szerepe is nagyon érdekes: kezdeti rémü-

letén úrrá léve kezébe kaparintotta az asszonyt, s hatalma van fölötte. Együtt készítik el bosszútervüket. Rendkívüli feszültséget teremtett ez az epizód, s egy kórusrészlet után megérkezik Agamemnon hírnöke.

Mielőtt azonban a második epizódra térnénk, vessünk egy pillantást az első epizódot értékelő szakirodalomra. A pszichológiai analízis finomságáról elismerően beszél MÜLLER, hozzátéve, hogy utána Seneca Clytaemnestra és Aegisthus tettét nem elkövetőjük pszichológiai fejlődés-rajzán tanulmányozva, hanem a triumfáló Cassandra látomásában, kívülről ábrázolja. Véleménye szerint ez a megoldás a mintaképeken alapszik.^{390/} Clytaemnestra fejlődésének megdöbbentő pszichológiai igazsága miatt a művet Seneca legjobb alkotásának tartja MORICCA.^{391/} HERRMANN nem megy ilyen messzire, de ő is csodálattal adózik Clytaemnestra alakjának életszerűségéért, a figura finom megfigyeléséért.^{392/} RIBBECK és HEINEMANN is észreveszi, hogy Aiszkhülosz hősnője eleve elszánja magát a cselekvésre, míg Senecáé ingadozik a bosszú és a megbocsátás között,^{393/} s HEINEMANN hozzáteszi, hogy Clytaemnestra jelleme nagyon ellentmondásosan van megformálva.

A választ STACKMANN adja meg. Seneca drámáiban elsődleges és másodlagos fontosságú jeleneteket különböztetünk meg - mondja. Seneca csak azokat a jeleneteket dolgozta ki valóban, amelyek számára különösen vonzónak tűntek, s minden jelentéktelen dologgal nagyon röviden végzett, számítván a befogadó fantáziájára.^{394/} A megoldás tehát abban



keresendő, hogy Seneca a cselekmény bizonyos másodlagos érdekességű jeleneteit elnyomta, s a kiegészítést vagy közönségére bízta, vagy - alkalomszerűen - más forrásokból eredő mozzanatokkal motiválta.^{395/}

A második epizód az Agamemnon érkezését hírül adó követ epizódja, az ún. Eurybates-epizód /392-588/. A hírnök fogadásakor Clytaemnestra színleli az örömet, tetteti a kíváncsiságot.^{396/} Ebben lehet valami igazság, hiszen Helené sorsáról a tájékozatlan ember kíváncsiságával érdeklődik, holott tudjuk, hogy nagyon is jól tájékozott.^{397/} Eurybates elbeszéli a hazatérés történetét, a sok áldozatot követelő tengeri vihart, és Aiaxnak, Oileus fiának pusztulását.^{398/}

Clytaemnestra szavaiban /579-582/ egy pillanatra egyensúlyba kerül a szerencsétlenség miatti fájdalom és a győzelem feletti öröm. Nem esik szó Agamemnon iránti gyűlöletéről. Magatartása hasonlít Aiszkhülosz Klütaimnéstrájának viselkedéséhez, aki mint egy igazi királynő, minden személyes érzelem mellőzésével fogadja a győzelmi követséget. Nyoma sincs viselkedésében az előző epizód tanácstalanságának: büszke és méltóságteljes. Mint királynő rendeli el a háláldozatot is /583-585/. Mielőtt azonban továbblépnénk, úgy véljük, itt az ideje, hogy foglalkozzunk Karl STAEKMANN említett tanulmányával.

A szerző arra tesz kísérletet, hogy Seneca darabjáról leolvassa az Agamemnon-monda továbbfejlődésének a görög-római drámatradícióban fellelhető változatait. Az első

probléma az általunk első epizódként tárgyalt részlettel kapcsolatos: honnan tud Clytaemnestra és Aegisthus a győzelemről, Agamemnon közelgő megérkezéséről /252-253/, az ágyasok tömegéről /253-254/, Agamemnon házasságtöréséről /254-255/, Helené sorsáról /273-274/? Thyestes árnya hírül adja ugyan Agamemnon jöttét, s a szituáció a néző számára ezzel érthetővé válik. De a darab cselekménye ezzel semmit nem nyer, mert a szellem szavai nem a cselekvő személyeket illetik. A követ pedig csak az általunk második epizódnak nevezett részben érkezik meg.

A kérdés megválaszolásában döntő szerep jut a második epizód zárósorainak:

Sed ecce turba tristis inkomptae comas
Iliades adsunt, quas super celso gradu
effrena Phoebas entheas laurus quatit.^{399/}

Clytaemnestra ezzel a fordulattal vágja el addigi gondolatmenetét. A meglepő itt az, hogy a foglyokat azonnal azonosítja, valamint az a higgadtság, amellyel fogadja őket. Pedig Euripidész *Τραχίνιαί* c. darabja szép példa arra, milyen kérdésüzönt indít meg a fogoly nők színre lépése! S ha ehhez hozzávesszük, hogy Clytaemnestra és Aegisthus minden részletet pontosan ismer az első epizódban, indokoltnak tekinthetjük STACKMANN véleményét, amely szerint a foglyok fellépése független a követ megjelenésétől. /A kiemelés STACKMANN-tól való, im. 189./ Megérkezésük a cselekmény kezdete elé helyezhető. Seneca tehát a mondának egy olyan változatát használta fel, amelyben a foglyok Cassand-

rával együtt már Agamemnon előtt Mykénébe érkeztek. Ilyen, a trójai nők Agamemnon előtti Mykénébe érkezését tárgyaló mítoszvariánst mond el a Dracontiusnak tulajdonított ORESTIS TRAGOEDIA.^{400/}

Azzal, hogy STACKMANN állítását alátámasztó mítoszhangományt is lelt, bizonyítását teljes értékűnek fogadhatjuk el, s most válik igazán égetően aktuálissá az a magyarázat, amellyel - FRIEDRICH kutatásai alapján - STACKMANN szolgál Seneca drámai szerkesztőművészetét illetően. Magyarázatul - de nem mentségül Seneca számára. Mert hiába mondja - STACKMANNt bírálva MÜLLER, hogy a STACKMANN által felvetett kérdéseket látszatproblémának tartja,^{401/} nem menti Seneca drámaszerkesztési gyengeségét; azt, hogy Seneca túl sokat bíz a néző-olvasó fantáziájára, vagyis a mítosz rendkívüli ismeretét követeli tőle. Nagyon pontos ismereteket, a mese hiányzó elemeinek logikai manőverrel történő pótlását, az utalások és célzások értelmének azonnali felidézését. Vagyis mindannak a munkának az elvégzését, ami a dramaturgia terén a szerző dolga lenne.

Mondottuk: mentség nincs szerzónk számára - magyarázat azonban igen. S ezt éppen MÜLLER adja. Annak oka, hogy az érettebb, kitűnő lélekrajzzal megalkotott drámák közül dramaturgiailag ezt nevezhetjük a leggyengébbnek, a következő: "offenbar waren die nachaischyleischen Agamemnontragödien keine überragenden dramatischen Meisterwerke."^{402/} Így válik érthetővé, miért sikerült Seneca darabja is dramaturgiailag gyengébbre.

A harmadik epizód Cassandra-epizód néven fogjuk tárgyalni /589-909/. Három jelenetre tagolódik: Cassandra és a trójai nők jelenetére /589-781/, az Agamemnon-Cassandra jelenetre /782-807/ és a Cassandra-mykénéi nők jelenetre./808-909/

Az első jelenet a trójai nők halálért könyörgő kardalával indul. "O quam miserum est nescire mori!" - szakad fel kétségbeesett kiáltásuk /610/. Siratják Tróját, átkozzák a görögök ravaszságát, s azt, hogy a faló bevontatásával önmaguk váltak nyomorúságuk és Priamus családja pusztulásának okozóivá. A kar gyászos énekébe váratlanul Cassandra szava hasít bele:^{403/}

Cohibete lacrimas...

Troades, et ipsae vestra lamentabili

lugete gemitu funera: aerumnae meae

socium recusant.^{404/}

Cassandra saját panaszát elválasztja sorstársaiétól: gőgös büszkeséggel követeli magának a jogot, hogy egyedül sírhasson, mert nem közös a sorsa velük. Az övé az idegen királyéhoz van kötve, azok pedig a közös sorssal akarnak eltelni.^{405/} Elsősorban abban különbözik tőlük, hogy látja az övékétől eltérő sorsot: nemsokára révébe fogadja a halál, amit társnői hasztalan áhítanak. Gőgös különválásáért meg is feddi a kar:

nec tu, quamvis

dura virago patiensque mali,

poteris tantas flere ruinas.^{406/}

A kar mítikus képekkel zsúfolt énekét a Cassandra viselkedését leíró részlet szakítja félbe. Megszólal a jósnő, és első szavai a lázadáséi:

Vicere nostra iam metus omnis mala.^{407/}

Nincs már benne félelem, mert látja sorsát, megérzi pusztulását. Megrendítő szavakkal siratja apját, testvéreit, özvegyé lett sógornőit, anyját /699-705/. Akkor torpan meg, amikor önmagához ért volna. Itt kezdődik rohama.^{408/}

A kar leírja isteni megszállottságának tüneteit. A jósnő még eszénél van, de már érzi a megszállottság előhírnökeit, és igyekszik védekezni:

Recede Phoebe: iam non sum tua^{409/}

- mondja. Egy caesura /726: "Ubi sum? Fugit lux alma..." / az éjszaka érzékelésének tudósításával az értekek összekeveredésére utal, s megkezdődik a majdani történések vízi-onálása.^{410/} Tetőpontjára ez az állapot akkor ér, amikor megjósolja Agamemnon és a maga halálát:

Haec hodie ratis

Phlegetontis atri regias animas vehet

victamque victricemque.^{411/}

Felfokozott izgalmát rövid lélegzetű, lüktető dimeterek adják vissza.^{412/} Fúriákat láttató látomásának végén ki-merülten összeroskad és elnémul. A kar, amely nem vette észre az Agamemnon és Cassandra halálát előre közlő téboly-képeket, ismét leírja a jósnő állapotát, majd váratlanul Agamemnon jöttét jelenti. Így találkozik egymással ennek az epizódnak a közepén a győztes hadvezér és a látnok, ki-merült Cassandra.^{413/}

A második jelenet rövidsége fordított arányban áll dramaturgiai súlyával és az itt felvetődő problémák sokaságával. Hiszen Aiszkhülosznál Kasszandra ekstázisa töretlen vonalban emelkedik Agamemnón meggyilkolásának leírásáig, Senecánál azonban közbe van iktatva az Agamemnon-jelenet. Van azonban egy másik, lényegesebb eltérés is a két mű között: Aiszkhülosznál a pompás vizszozatérési jelenet áll a középpontban, a királyné ámtó beszédével - a Seneca-tragédia magvának pedig a király és a jósnő találkozását kell tekintenünk.^{414/} Mi hát akkor ennek a jelenetnek a funkciója?^{415/}

Mielőtt válaszadásra vállalkoznánk, térjünk vissza STACKMANN részben ismerttetett munkájához. Második problémaként azt veti fel: hogyan keletkezett az a vélemény, hogy Cassandra Agamemnon ágyasa?^{416/} Seneca darabját vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy Agamemnon nem áll közelebbi viszonyban a jósnővel - ez rágalom. Bizonyításában igen nagy súllyal esik latba ez a jelenet, amelynek funkciója az, hogy mentesítse Agamemnont a gyanú alól: szerelmi viszonyt tart fenn Cassandrával. A jelenet tüzetes elemzésével véleményünk szerint meggyőzően érvel emellett, hogy a diadalmámborban úszó győztes és a legyőzött nép egy képviselőjének találkozásáról van szó és nem többről.^{417/} Ennyiben tökéletesen igazat adunk STACKMANN-nak. A jelenet funkcióját illetően azonban már kevésbé.

STACKMANN-nak is, TRABERTnek is szemet szúr, hogy Aiszkhülosznál a feleség milyen pompával fogadja hazatérő

férjét, aki bíborszőnyegen megy sorsa elé, s mellettük a jósnő, a "fecskeszavú" barbár leány csak néma szemlélő. Senecánál viszont csupán a kar jelzi, hogy Clytaemnestra a férje elé vonul, találkozásuk némajáték, egyetlen szót sem váltanak, ellenben a hősnek maga a jósnő jósol.^{418/} Az Agamemnon-monda alakulását illetően STACKMANN így sommázza véleményét: legalább két darab ábrázolta Agamemnon halálát az anyag belsőleg rokon elrendezésével, különböző cselekménnyel. A címek megengedik annak felvetését, hogy az egyik darabban Clytaemnestra, a másikban inkább Aegisthus állt az előtérben.^{419/}

Seneca művéről szólva: STACKMANN szerint Aegisthus fellépése /Sen. Agam. 226-238./ Thyestes prológusához tartozott abban a példaképben, amelynek a középpontjában Aegisthus állott.^{420/} A másik mintaképben pedig, amelynek főalakja Clytaemnestra volt, Cassandra víziójára /Sen. Agam. 720-774./ egy Agamemnon-Clytaemnestra párbeszéd következik, s ennek során észreveszik a földön ájultan heverő Cassandrárt, aki aztán bekapcsolódik a beszélgetésbe.^{421/} Seneca tehát a két különböző példaképből kontaminálta darabját, amelynek dramaturgiai gyengeségei ismert drámaszerkesztési elveiből fakadnak. Mindezeknek a - Seneca darabját illető, s általunk most vázolt - következtetéseknek a levonásában azonban szerzőnk, dicséretére legyen mondva, eléggé óvatos.⁴²²

Visszatérve a jelenet funkciójának kérdésére, mint már említettük, ezt STACKMANN abban látja, hogy mentesíti Agamemnon a jósnővel folytatott viszony gyanúja alól.^{423/}

MÜLLER ellenkező véleményen van: "Die erotische Beziehung zwischen Agamemnon und Cassandra, zwischen Herr und Sklavin, ist als gegeben anzunehmen durch die Szene v. 783-807 meines Erachtens nicht widerlegt."^{424/} Tegyük hozzá: az idézett sorok ezt nem is támasztják alá! Vajon Seneca olyasmi ellen védené Agamemnon, amire a darab - Clytaemnestra esztelen vádaskodásán kívül - semmiféle utalással nem szolgál?

A megoldást máshol kell keresnünk. Egészen pontosan: Aiszkhülosznál. Helmut FÖRS értekezésében, amelyben az aiskhüloszi és az Euripidészi Kasszandrát hasonlítja össze, világosan leszögezi: "...eine solche Beziehung... besteht... nur in der warnhaften Eifersucht Klytaimestras /1262 f.; 1440-1447/."^{425/} Szerintünk ez a legkézenfekvőbb megoldás Seneca drámájában is: nincs semmiféle bizonyíték Agamemnon és Cassandra testi viszonyára vonatkozóan. Ebből viszont egyértelműen következik, hogy a jelenetnek nem lehet az a funkciója, amit STACKMANN tulajdonít neki!^{426/}

Ennek a jelenetnek a legkevésbé elemzett részlete a 796-798. sorok párbeszéde:

AG. Ne metue dominam, famula.

CA. Libertas adest.

AG. Secura vive.

CA. Mihi mors est securitas.

AG. Nullum est periculum tibi.

CA. At magnum tibi.

Kegyetlenül groteszk mondatok! Olyan ember biztatja itt a másikat, akinek minden oka megvan arra, hogy a monda-
taiba foglalt tartalmat - ellenkező előjellel - magára vonatkoztassa.^{427/} Ezt azonban csak a másik, a beavatott, mindkettőjük elháríthatatlan végzetének tudója veszi észre - de segíteni nem tud. Nemcsak azért, mert Apollón átokkal sújtotta. Hanem azért, és sokkal inkább azért, mert gögijében és felfuvalkodottságában a másik nem érti a nyelvét, nem ért 'emberül', mondhatnánk talán. Dicsősége tetőfokán oly nagy vaksággal verte meg emberi gyengesége, hogy képtelen a segítő szándékú emberség legnyilvánvalóbb jelét is meglátni, oly süketséggel, hogy képtelen meghallani.

Azaz: méltó a bukásra.

Tehát mi nem két magányos, halálra ítélt ember örök-
-emberi pietà-ját látjuk a jelenetben, mint TRABERT - egyéb-
ként jószándékú - elemzésében.^{428/} A jelenet funkciója az,
hogy irónikusan groteszk formában igazolja: Agamemnon kü-
szöbön álló bukása megérdemelt. Tegyük hozzá: még Aisz-
khülosz hőségét sem ragadta el ennyire hübrisze, mint Seneca
halálra érett hőségét.

Clytaemnestra és Agamemnon találkozása után a mykénéi
kar Hercules-himnuszot énekel. Mykéné nagy szülöttként
tisztelik, Trója bevételénél is érezték segítő erejét.^{429/}
Ezzel indul a harmadik jelenet, amelynek tetőpontja a gyil-
kosság víziószerű leírása. Általános vélemény, hogy Cassandra

látomása rövidített változata Aiszkhülosz hasonló jelenetének. STACKMANN szerint a különbség abban van, hogy míg Aiszkhülosznál Kasszandra és a kar párbeszédéből roppant feszültség sül ki, Senecánál és római elődeinél a trimeter nem éri el Aiszkhülosz nagyszerű teljesítményét.^{430/}

A Seneca-féle Cassandra első és második furor-ja között döntő különbség van: az elsőben azt fejezte ki, ami történni fog, a másodikban azt, ami történik. Ez a megszállottság kevésbé eksztatikus. Magánál van, mert világosan ki tudja fejezni a végeredményt.^{431/} Találó hasonlattal fejezi ki, hogyan követi el a Tyndaris-lány a gyilkosságot, s a tett súlyosságára is utal.^{432/} A harmadik epizód nagyívű jelenetsorában tehát Cassandra áll a középpontban, alakját a lázadás és az elnyomók elleni gyűlölet érzéseiből gyúrta Seneca.

A negyedik epizód az Electra-epizód. Aiszkhülosznál nem szerepel az Oreszteia első darabjában, itt viszont aktív szerephez jut /910-952/. Anyja bosszúja elől elmenekíti öccsét, Orestest, ezzel mintegy a bosszú lehetőségét teremtvé meg.

Cselekvő hős-e ez a Seneca-hősnő?

A kérdést szélesebb mederbe ágyazva JÓZSA PÉTER vizsgálja. Käthe HAMBURGER megállapítására hivatkozik, aki Aiszkhülosz Elektráját vizsgálva azt írja, hogy az Aiszkhülosz Elektrája még nem markáns, nem jellegzetes, nem személyes-individuális, nem a tomboló Elektra,^{433/} de - folytatja JÓZSA - alakjának minden későbbi lehetőségét már tartalmazza 1. szituációja; hogy ti. apja mellé álló

leány, egy régi, embertelen nőiséget egy új, még ismeretlen nőiség nevében tagadó leány; 2. funkciója; hogy ti. személyes szenvedése demonstrálásával olyan emocionális élményt kelt öccsében, amely végleg eljegyzí őt a tettel, bár addig irtózott tőle; 3. szerepének az az alapvető jellegzetessége, hogy olyan tettere buzdít, amelyet maga nem követhet el, mert nem cselekedhet - de így is értelmi szerzővé válik.^{434/}

Seneca hősnőjének megítélésében ilyen messzire nem mehetünk el, mert egyetlen szituációból ítélnéjük meg: anyjával való szembefordulásából. Abból, hogy elítéli apja meggyilkolását, s nemcsak anyját veti meg, hanem - talán még anyjánál is jobban - anyja cinkosát is. Csodálhatjuk hidegvérét és elszántságát, amely hozzásegíti, hogy apja halála miatt érzett fájdalmát legyőzve megmentse Orestest. Tudjuk azt is, hogy erejét a bán gyűlöletéből meríti.^{435/} Némi támpontunk azonban van jellemének megítéléséhez.

Miután öccse életét biztonságban tudja, az oltárhoz menekül:

Concedam ad aras, patere me vittis tuis,

Cassandra, iungi, paria metuentem tibi.^{436/}

Electra tehát ugyanattól a sorstól fél, mint Cassandra. S ebben kereshetjük jellemének kulcsát: ugyanattól a sorstól fél - mégis cselekszik! Ennyiben más, mint Cassandra, aki egyetlen gesztussal sem fordul végzete ellen, míg Electra legalább annyit megkísérel elérni, hogy apja és az ő halálának majd bosszulója legyen. Bár erre kifejezetten nem

utal a szakirodalom, egy motívum kerülhetett át Aiszkhülosz Kasszandrájának szerepéből, aki így kiált fel:

...majd a bosszulók
fizetessék a gyilkolókat értem is,...^{437/}

Már az is meglepő, hogy Seneca egyáltalán szerepelteti itt Electrát. Nem vállalkozhatunk rá, hogy kiderítsük, milyen példakép szolgáltatott erre invenciót. Alakja csak Kassandrával párhuzamba állítva érthető igazán: a végzetével szembenező és attól megbűvölt ember nem-cselekvésével szemben a halálraszántan is cselekvő ember elsőbbségét hirdeti.

A darabot lezáró ötödik epizódot /953-1012/ Aegisthus-epizódként említjük. Igaz ugyan, hogy ő csak az epizód második jelenetében lép fel, de az első jelenet Clytaemnestrájában benne van Aegisthus is. Elégedetten, mert közös művük sikerült, bosszúra szomjasan, mert Electra elrejtette előle Orestest, és hatalmas tudatától sugárzó góggal, - így jelenik meg Clytaemnestra. Aegisthus az első epizódban működésbe lépő ok - az itt megjelenő véres kezű asszony a kiterjedő okozat. Magatartásában ott munkál szövetségük sikere, elhatalmasodó méregként Aegisthus egyénisége. Reakciójuk azonban kölcsönös: az epizód második felében ő válik az asszony eszközévé.

Aegisthus túl gyáva ahhoz, hogy a gyilkosságot véghez vigye, s ezért a cselekvés a jóval körültekintőbben motivált Clytaemnestrára marad.^{438/} Az első epizód elemzésénél azonban láthattuk: az energiaforrás szerepét Aegisthus töltötte be. A vívódó Clytaemnestra eltűnt, bosszúálló gonosz-

sággá vált, amely elé már nem magasodnak gátak. Ezzel az erőteljes színezetű epizóddal zárul a dráma. Electrát sziklabörtön várja, Cassandrá a halál. Zokszó nélkül mennek sorsuk elé. Magatartásukban Seneca minden valószínűség szerint az ideális sztoikus magatartást példázta, amely az életet büntetésnek hiszi, a halált pedig menedéknek.

Cassandra esetében többről van szó. FÖRS Euripidész "Trójai nők" c. darabjának Kasszandráját jellemezve így ír: "Sie steht bereits auf der Schwelle zwischen den Lebenden, von denen sie mit einem letzten Wort des Trostes Abschied nimmt /458/, und den toten Verwandten, denen sie sich als *νικηφόρος* bald zugesellen wird. /459-461/"^{439/}

Vajon nem érvényes mindez Seneca Cassandrájára is? Amikor a szolgák az oltárhoz akarják hurcolni, fenséges büszkeséggel kiált fel:

Ne trahite: vestros ipsa praecedam gradus,
perferre prima nuntium Phrygibus meis
propero: repletum ratibus eversis mare,
captas Mycenae, mille ductorem ducum,
ut paria fata Troicis lueret malis,
perisse dono feminae, stupro, dolo.^{440/}

Úgy véljük, ez a magatartás ugyanaz, mint Euripidész hősnőjének fentebb jellemzett magatartása. S így értelmezve alakját, bizvást rá is igaznak érezzük az Euripidészi hősnő szerepfunkcióját sommázó megállapítást: olyan jellem, "die sich dem schicksalhaften Leiden nicht ergibt, sondern als Rachegeist aus der Passivität ausbricht und zu einer

Sinngebung ihres Leidens, die sie entflammt, fortschreit." ^{441/} A halálában is diadalmaskodó bosszúállás megtestesítője - így kell jellemeznünk a Seneca-dráma hősnőjének szerepfunkcióját. ^{442/} Utolsó szavával is az eljövendő bosszúállás - az igazi bosszú - hírnöke:

Veniet et vobis furor. ^{443/}

Ha elemzésünk végére érve megállapításainkat összegezni próbáljuk, akkor először az első epizód két jelenetére kell utalnunk. Vívódó hősokeket látunk, s a gondos lélekrajz feszültséggel tölti meg a drámát. Ez a feszültség a hosszadalmas követtudósítás és a recitáló kórusok ütötte réseken elillan, s egy nagyon rövid jelenetben, Cassandra és Agamemnon párbeszédében éri el csak előző sűrítettségét. A gyilkossági jelenetben Seneca nem mer szakítani a tradícióval, de Electra szerepeltetésével eredményes kísérletet tesz erre. Az ötödik epizód első jelenetének patetikus-heves szópárbajára következő zárás éri csak el a sűrítettség és feszültség újabb magas fokát, amire Cassandra jellemének merőben új fénybe állításával próbáltunk utalni.

Láttuk, hogy Seneca újat akarásából és sajátos drámatechnikai eljárásából sok dramaturgiai gyengeség következik. A legsúlyosabb az, hogy adós marad Clytaemnestra fejlődésrajzával. Annak a folyamatnak az ábrázolásával, amelyben a szándék tette érik. Pedig az első epizód lélektani analízise kitűnő alapul szolgálhatott volna erre. Ezt a hiányosságot a drámaszerkezet sínyli meg, pontosabban: a drámaszerkezet struktúrájának megsértése eredményezi Clytaemnestra fejlődésrajzábanak hézagosságát. Ezért nem beszéltünk

következetes szerkesztésről, hanem csupán epizódokról. Ebből következik az is, hogy a dráma legjobban sikerült nőalakjának elsősorban Cassandrárt tartjuk, Clytaemnestra alakja csak részleteiben jellemzett.

Mindent összevetve: mind a drámai feszültség, mind pedig a nőalakok rajzát tekintve sok szépen kidolgozott részletben bővelkedik Seneca műve, de nem éri el a tökéletességnek olyan fokát, mint a "Hippolytos" vagy a "Hercules Oetaeus".

VI.

TROADES

"...non unquam tulit
documenta fors maiora, quam fragili loco
starent superbi. ..."

/Sen. Troad. 4-6./

Az "Agamemnon" mellett ez Seneca másik darabja, amely a trójai mondakörből veszi témáját, és így jól kitapintható, a filológusok nagy többsége által is akceptált, egyenesen vallott és azonosított példaképekkel rendelkezik. Emellett olyan alkotás, amely szerkezeti megoldása következtében az elmúlt négy évtized alatt igen sok vitát eredményezett, s olykor egymásnak teljességgel ellentmondó nézetek ütközőpontjává vált.

A forrásmunkák közül Euripidész "Trójai nők" és "Hekabé" c. drámáit, valamint Szophoklész elveszett "Polüxeinéné" c. darabját emeli ki a szakirodalom.^{444/} RIBBECK az ólatin szerzők közül Naevius,^{445/} Ennius^{446/} és Accius^{447/} munkáit említi mint lehetséges forrásokat. Különösen Accius "Astyanax" c. művét értékeli úgy, mint amelyik jelentősen

hatott Seneca drámájára.^{448/} Azt a kezdeti véleményt, hogy mindössze a két Euripidész-darab, a "Trójai nők" és a "Hekabé" kontaminációjáról van szó,^{449/} az újabb keletű kutatás messze túlhaladta, elsősorban azzal, hogy bizonyos motívumokat Ovidiustól és Vergiliustól eredeztet.^{450/} A vélemények azonban éppen a motívumok eredetéről nagyon megoszlóak, gyakori antik előfordulásuk pedig rengeteg találgatásra adott lehetőséget. Elemzésünknek a motívumkinsz eredetének vizsgálata nem lehet célja, ezért csupán utalunk a lehetséges forrásokra, vagy egy-egy megalapozottabbnak tűnő álláspontra.

A mű szerkezetéről szólva meg kell jegyeznünk, hogy eltér a már elemzett drámáktól, pl. a "Phaedrá"-tól vagy a "Medeá"-tól, de a "Hercules Oetaeus"-tól és az "Agamemnon"-tól is abban, hogy cselekménye nem egy hős körül bonyolódik. Négy nőalakja van a műnek: HECUBA, ANDROMACHA, HELENA, és "persona tacita"-ként POLYXENA. Ez a tény, hogy a dráma cselekménye nem egy központi hősré épül, hanem epizódok sorára, más, az eddigitől eltérő elemzési módot tesz szükségessé. Az öt epizód közül négynek azonban női szereplői is, illetve kizárólag női szereplői vannak. Ezek az epizódbeli nőalakok állandóan cserélődnek, ezért le kell mondanunk egy egységes szerkezet, méginkább a nőalakok jellemfejlődésének vizsgálatáról. Ehelyett az egyes epizódok vizsgálatát végezzük el, a nőalakokat állítva a középpontba, s ahol csak tehetjük, utalunk a lehetséges forrásokra is.

A szerkesztés lazaságát, a dráma egyes jeleneteinek elszigeteltségét hangoztató nézeteket először REGENBOGEN foglalta össze sok vitát kiváltó tanulmányában.^{451/} Talán az ő téziseinek egyenes cáfolataként írta meg STEIDLE frappánsan érvelő cikkét, amelynek második részében /"Zur Komposition des Stückes"/ azt igyekszik bizonyítani, hogy Seneca - példaképeitől, elsősorban Euripidészétől eltérően - a szerkezet feszessé tételére törekedett.^{452/} Szellemes elméletében a darab crescendo-szerű szerkesztettségéről /Crescendokomposition/ azt fejtegeti, hogy a szerzőnek sikerült a szenvedések fokozásával egy állandóan növekvő drámai feszültséget teremtenie, s ez a műnek - a motívumok laza kapcsolata és egy valódi főszereplő hiánya ellenére is - bizonyos zártságot és lendületet biztosít. A dráma - eszmefuttatásának végeredménye ez - egységes egész, s egységes egészként is hathatott a maga korában.^{453/}

STEIDLE cikke - el kell ismernünk - bővelkedik találó részletmegfigyelésekben, álláspontja azonban az újabb kutatások fényében tarthatatlan. Kezdetben osztották még ugyan nézeteit,^{454/} sőt a nőalakok sorsának sokféleségében az egység biztosítékát látták.^{455/} Ekkor azonban a kutatók nagy része még színpadra szánt, sőt bemutatott műveket látott Seneca drámáiban, az újabb elméletek azonban, néhány olasz kutatóé kivételével, tagadják, hogy a drámák színpadi bemutatásra készültek volna. Otto ZWIERLEIN gazdag drámatörténeti áttekintést nyújtó,

1966-ban megjelent munkájában éppen a "Troades" elemzése során mutat rá a darab szerkezeti következetlenségeire, az epizódok széteső jellegére.^{456/}

Ez után a szerkezetről vallott nézeteket ismertető kitérő után kezdünk hozzá a mű elemzéséhez. Az első epizód két részletből épül fel: Hecuba prológosából /1-66/ és Hecuba valamint a trójai nők karának énekéből /67-163/. Az epizód lehetséges forrásaiként Euripidész "Hekabé"-ját, s Enniusnak a görög auktor művén alapuló "Hecuba" c. darabját említi a szakirodalom. Kétségtelen a másik Euripidész-darab, a "Trójai nők" hatása is.^{457/}

Már a prológosban eltér Seneca a mintaképektől: nem a túlvilágról visszatérő Polüdórosz árnya jelenti a bekövetkező eseményeket, s nem is két viszálykodó s most kibékülő isten bosszuló szövetsége vetíti előre a győztesek büntetését. Seneca emberi és élő személyt szerepeltet: a férjét és gyermekeit veszített királynő jajszava hangzik fel Trója füstölgő romjai előtt:

...non umquam tulit

documenta fors maiora, quam fragili loco
starent superbi.^{458/}

Önvádoló vallomás lenne ez a fogoly királyné szájából? Aligha. Inkább egy olyan tétel, amely baljós kétértelműséggel vetíti előre a győztesek majdani sorsát is.

"Szabályos" prológos ez: önvád marcangolja /40: "meus ignis iste est, facibus ardetis meis"/, elmeséli Priamus halálát, tudósít bennünket arról, hogy az előkelő

trójai nőket egymás után sorsolják ki a görög vezéreknek, végül siratásra szólítja fel a trójai nők karát. Ez a második rész is "szabályos" abban az értelemben, hogy lényegében Hector és Priamus halottsiratása.

Mi a szerepe ebben az epizódban Hecubának?

Egyéforr a kórossal: ő irányítja a gyászdalt, ő az előénekes, aki a kórus egyes panasz-strófáihoz megadja a témát egy-egy szóló-strófában, tehát lényegében előénekes.^{459/} Fájdalma olykor egészen szélsőséges felszólításokra ragadtatja:

veste remissa

substringite sinus uteroque tenus

pateant artus.^{460/}

Nem lehet kétséges, hogy az egész epizód művészi megkomponáltsága, Hecuba szóló-szerepének kidomborítása sajnálatra méltó, szánandó asszonyalakká avatja az özvegy királynét. A mód azonban, ahogyan ezt Seneca eléri, merőben eltér a példaképek szerzőinek eljárásától.

Sem Hecuba, sem a kórus asszonyainak szavaiból nem süti ki annyira a bizonytalan jövő várásának rettenete, mint Euripidész "Trójai nők" c. drámájának abból a részletéből, amelyben jövőendő sorsukat igyekeznek elképzelni.^{461/} A másik Euripidész-darab, a "Hekabé" pedig Polyxené feláldozásának motívumával indul. Ez az áldozat-motívum azonban csak lépcsőfok a cselekményben. Önmagában nem lenne továbbvivő jelentősége, hiszen teljesül Achilles követelése, és a cselekmény lezárul. Ennek ellenére ez az áldo-

zat-motívum továbbblendíti a cselekményt: Euripidész úgy ágyazta bele, hogy Polyxené és Hekabé végzetszerű kapcsolatát dramaturgiaiailag is kiaknázhassa. "Der Dichter hat durch seine Gestaltung des Opfermotivs genug getan, um nicht Polyxene, sondern Hekabe als die wahrhaft bedauernswerte Gestalt erscheinen zu lassen."^{462/} Hiába menekülne Hekabé is lányával együtt a halálba, szenvedéseinek mértéke még nem telt be.^{463/} Látnunk kell: amit Euripidész mesteri dramaturgiával ért el, azt a római költő a rétorikus eszközök mesteri alkalmazásával hozza létre. Látnunk kell azt is, hogy önmagához méltó rangon és színvonalon.

Mindenekelőtt az egész epizód hangnemének felfokozottságára utalnánk: Trója elsiratása után Hecuba mindig konkrét témát nyújt a fájdalomkitöréseknek, először legvitézebb, legkedvesebb fiát, majd férjét siratva.^{464/} Még így is sokszor fel-feltámad királynői gőgje.^{465/} A kórus aztán ezt a fájdalomérzést kozmikus méretekig nagyítja s vetíti ki.^{466/} Tanúi vagyunk egyfajta értékvesztettség-tudatnak is: "praeda quem v i l i s sequar?" /58/ - kérdezi Hecuba, s alább mintegy visszhangként mondja a kórus:

vulgus dominam v i l e sequamur:

non indociles lugere sumus.^{467/}

A trójai nők fájdalmának lényeges motiválójára utalnak az idézetek: a tehetetlenségre kárhoztatott, csak gyászra predestinált asszonyi sors keserűségét sűrítette itt

Össze a költő. Életüket meghagyták ugyan a győztesek, ez az élet azonban - a sztoa gondolatvilágának megfelelően - csak afféle külsődleges érték, lényegét tekintve haszontalan látszat-érték. Hogy nem járunk rossz nyomon, azt egy "ellenpróba" igazolja: az epizód végén Priamus jelzőjeként - a már említett hatszoros tagadás foglalataként - négyszer hangzik fel a "f e l i x".^{468/} A kórus ismét visszhangszerűen kapja fel az értékítéletet tartalmazó szót, sőt általánosít:

f e l l i x quisquis

bello moriens omnia secum

consumpta tulit.^{469/}

A "v i l i s" /"vile"/ kontra "f e l i x" ellentét-párban egy nagyon lényeges sztoikus gondolat nyelvi kifejezését látjuk: Seneca az értelmetlen, értékét vesztett élettel az értelmes halál gondolatát szegezi szembe. S ha nem feledjük, hogy milyen szituációban hangzik fel a kórus általánosító szentenciája, akkor a "bello moriens" minden erőszakos interpretáció nélkül a "pro patria moriens" szép emberi magatartásformájaként értelmezhető.

Tegyük hozzá: mindez a végzet árnyékában. Egy az ötvenes években írott munka szerzője, Gerhard MÜLLER az "Oedipus"-t elemezve utal arra, hogy a "Troades", miként az "Oedipus" és a két Hercules-dráma is, tiszta végzet-dráma. Azoknak a tragikum egy emberben koncentrálódik, ez bővelkedik tragikus sorsokban.^{470/} Amennyire felületes ez a megállapítás, annyira találó: Seneca nem fordít

gondot az eredetiekben oly szépen motivált ^uβ₉₁₅-élmény ábrázolására. Megelégszik azzal, hogy rejtetten, mintegy másodlagosan utaljon arra, hogy itt valamiféle végzet, Trója végzetének tanúi vagyunk. E rejtett utalások Hecuba monológjában /prológusában/ hangzanak fel:

et vana vates ante Cassandram fui /37/

és

iamdudum sonet

fatalis Ide, iudicis diri domus /65-66/.

Mesteri szűkszavúság a motívum kezelésében: Seneca csak arra a két személyre utal, akiknek - jól tudjuk, miért - döntő szerepük volt Trója gyászos végzetének bekövetkezésében.

Nem egy esetben láthattuk már, hogy a példaképek egy-egy gondolata lappangón ott van a római szerző művében is. A legszebb példát erre éppen annak az alapgonddalnak a megléte szolgáltatja, amelyből elemzésünk kiindult: a gógös emberek helyzete ingata, sorsuk kiszámíthatatlan. Azt mondtuk, ez a római hősnő szájában - tétel. Így is mondhatnánk: távoli ívű egybeesés az Euripidész hősnőjének, Hekabének szavaival; Odüsszeusszal vitatkozva így érvel:

Hatalmasnak hatalmaskodni nem szabad,

s örökké nem ragyog szerencsénk napja sem!

Az voltam én is rég, mi most már nem vagyok:

elvette egy nap minden üdvösségemet.^{471/}

"Das Wissen um die Anfälligkeit und Vergänglichkeit menschlicher Macht und menschlichen Glücks muss das Handeln bestimmen."^{472/} A rabszolga-tartó társadalom válságjeleinek jelentkezésekor így nyer aktuális értelmet a költői intelem. Ötödfél századdal később a római sztoikusnál tételként csendül fel, mindössze távoli együtthangzás a nagy előd gondolatával egy olyan korban, amely a humánus teljes degradálására volt képes.

Az elemzett részlet semmiféle további történetet nem exponál.^{473/} Ennyiben nem hasonlítható egyetlen mintaképül szolgáló darab első jeleneteihez sem. S éppen ebben rejlik a nőalakok statikus jellegének veszélye: nincs biztosítva további fejlődésük. Találónak jegyzi meg Hecuba jelleméről szólva HERRMANN: "Ce rôle est caractérisé par une grande monotonie et une certaine emphase, mais il n'est ni inutile ni froid, et il contribue non seulement à l'unité de la pièce, mais encore à son pathétique."^{474/}

A második epizód /164-408/, amely Talthybius vészt hozó híradásával kezdődik, Pyrrhus és Agamemnon viszállyával folytatódik, s a kórus énekével nyer befejezést, női szereplő híján nem tartozik vizsgálódásaink körébe.^{475/} Annál inkább a harmadik /409-860/, amelynek központi alakja Andromacha.

Az epizód első részét /409-523/, amely a fia számára rejtekhelyet kereső Andromacha és a Senex beszélgetését tartalmazza, sok találó megállapítással, behatóan

elemzi STEIDLE tanulmánya első fejezetében /"Die vv. 489 ff. und der Übergang zur Ulixes-Szene"/.^{476/} Andromacha álomlátásának motívuma származhat Vergiliustól /Aen. II. 170-/, illetve Euripidész "Hekabé"-jából /68-95/. S bár a gyermeknek a síremlékben való elrejtése valóban lehet Seneca eredeti invenciója,^{477/} a kérdésre végleges válasz mindaddig nem adható, míg a filológia nem tisztázza, mi lehetett Accius "Astyanax" c. darabjának forrása.^{478/}

STEIDLE elemzésében utal arra, hogy a magára hagyott Andromachát a Hector mindig bevált védelmező szerepe iránti bizalom vezeti, amikor férje síremlékébe rejti a gyermeket, s rémülten eszmél rá a rejtekhely végzetes jellegére.^{479/} Ezért fogja el szorongás:

sudor per artus frigidus totos cadit;

omen tremesco misera feralis loci.^{480/}

Beszélgetőtársának, az öregembernek kell megnyugtattania, hogy félelme pusztán szubjektív előítélet. Ezt a gondolatot ragadja meg Andromacha, amikor - mintegy önmaga végső meggyőzésére is - gyermeke szeme elé tárja kétségbeejtő helyzetét /503-512/. De ez a meggyőzés az omen-motívum rendkívül erőteljes hatása miatt vajmi kevésbé sikerül, s így Andromacha lelkiileg nagyon kevésbé összeszedetten, felkészületlenül megy Ulixes elé. Kettőjük párbeszéde alkotja az epizód második részét /524-813/, s Astyanax megtalálásával és elhurcolásával végződik. STEIDLE mindvégig szem előtt tartja a "Crescendo-

komposition" elvét, s a jelenetről összegzésként megállapítja, hogy hangsúlyozott dinamikájával specifikusan rómainak hat.^{481/}

A szakirodalom eléggé egyértelműen értékeli ezt a nőalakot. Ulixessel folytatott párbeszédét a mű legsikerültebb mozzanatának tartják,^{482/} szemére vetik, hogy jobb feleség, mint anya,^{483/} és megróják sodró rétorizmus miatt.^{484/} Elemzésünkben néhány, a szakirodalomban alig vagy egyáltalán nem érintett problémát vizsgálunk meg.

1. Ulixes "bravúrja"

Elismert tény, hogy ez a jelenet bővelkedik finom megoldásokban, beható elemzésével azonban adós a filológia.^{485/} Nem tévesztve szem előtt, hogy már RIBBECK Accius "Astyanax" c. darabjára utalt, mint példaképre,^{486/} meggyőződésünk, hogy Seneca - saját invencióként - Euripidész "Hekabé" c. drámájának Hekabé - Odüsszeusz jelenetét dolgozta át Andromacha és Ulisses jelenetévé. Néhány filológiai jellegű egybeesés mellett^{487/} erre utal az egész jelenet lélektani vonalvezetése.

Andromacha megesküszik, hogy gyermeke halott. Az eskü súlyos - ámde furfangos is. Hisz csak arra esküszik, ami igaz:

ut luce cassus inter extinctos iacet

datusque tumulo debita exanimis tulit.^{488/}

Tehát itt követi el Andromacha az első és döntő ballépést. Abban kél versenyre ellenfelével, amiben az ver-

hetetlen: a finom logikában, a körmönfont ravaszkodásban. Ezzel mintegy átengedi a kezdeményezést a ravasz ithakainak. Ulixes - hogy lélegzethez juttassa ellenfelét - látszatra mindent elhisz, de megtorpan: kinek hisz ő? Egy anyának?

fingit an quisquam hoc parens,

nec abominandae mortis auspicium pavet?^{489/}

Ez ennek a lélektani játszmának az első nagy felfedezése: Ulixes rájön, hogy Andromachát a legnagyobb kétségbeesés készítheti csak arra, hogy megesküdjön fia halálára. S ha még ettől sem riad vissza, arra nagyon alapos oka lehet:

auspicia metuunt qui nihil maius timent.^{490 /}

Az asszonynak sokkal nagyobb dologtól kell rettegnie, semhogy afféle félelem, mint egy rossz előjel, megriassza:

si peierat, timere quid gravius potest?^{491/}

Ez a harmadik lépés: feltételezi, hogy hamisan esküdött, s most ki kell derítenie: mitől való félelmében tette ezt? - Majd másra figyel fel:

maeret, illacrimat, gemit;

sed et huc et illuc anxios gressus refert

missasque voces aure sollicita excipit;

magis haec timet, quam maeret.^{492/}

Tehát Andromacha viselkedésének belső motiváló erőit összeveti magatartásának külső jegyeivel; a feltételezett valóságot a realitással, s rájön, hogy rés nyílt

számára. Habozás nélkül betör ezen a résen: jókívánságait közölve /iszonyú cinizmus!/ mintegy mellékesen odaveti, hogy mi lett volna a gyermek sorsa, ha él. A közlés célba talál:

Intremuit: hac, hac parte quaerenda est mihi;
matrem timor detexit, iterabo metum. -493/

Ez az "Intremuit!" - maga a megtalálás, a végeredmény. Hiszen ez azt jelenti, hogy az anya számára még létező fenyegetés Astyanax falról-letaszítása. Az eskü tehát egy bizonyos értelemben hamis, feltevése pedig helyes.

A "miles nocturnus"-nak csúfolt Ulixes egy pszicháter szenvedélyével veti magát a küzdelembe: a félelmet előidéző motívumok bevetésével, mondhatnánk sokk-hatással idéz elő bizonyos lelkiállapotot, s aztán a tüneteket vizsgálja, szigorúan-kérlelhetetlenül, következetesen - és eredményesen. 494/

2. "Az érvek költészete"

A másik lehetőség, hogy álláspontunkat igazoljuk, az, ha kitapintjuk a két jelenet során elhangzó érveket. Mint legutóbb MÜFFELMANN kimutatta, "Hekabe stellte ihre Appelle ab auf das *δίκαιον* /vgl. v. 271/, die Pflicht des *χάριν ἀντιδοῦναι* /vgl. v. 272, 276/, und selbst die Bitte um *ὄκτος* wird durch ein vorgegebenes Faktum gestützt /v. 287 ff./". 495/

Andromacha nem hivatkozik a jogra, érveléséből hiányzik a kölcsön-visszaadás kötelességére történő hivat-

kozás is, annál erőteljesebb azonban a részvét felkeltésére irányuló törekvése:

Ad genūa accido
supplex, Ulixē, quemque nullius pedes
novere dextram pedibus admoveo tuis.^{496/}
miserere matris: unicum afflictāe mihi
solamen hic est.^{497/}

Részvét-keltésének van bizonyos szentenciózus árnyalata is:

miserō datur quodcumque, fortunae datur.^{498/}

Közös az a motívum is, ahogyan gyermekét is könyörgésre szólítja fel:

si tua nondum funera sentis,
matris fletus imitare tuae.^{499/}

Itt azonban éles fordulatot vesz a könyörgés: a trójai mondanakörnek arra a mozzanatára hivatkozik, amikor a várost bevévő Hercules megkegyelmezett az akkor még gyermek Priamusnak. Győzteshez és legyőzötthöz egyaránt méltó, grandiózus kegyosztó példa. Ezzel a fordulattal a római költő látványos rétorizmusának adózik.^{500/} Nem úgy a befejező érvel! Belső, lényegbeli fordulat ez:

si poena petitur...
famulare collo nobili subeat iugum,
servire liceat, aliquis hoc regi negat?^{501/}

Olyan mozzanat ez, amellyel csak sztoikus költő élhet. Mert kimondatlanul ott lappang benne a sztoikus idea:

külső szabadságát elveszítheti az ember, rabigába kényszeríthetik, nem vehetik el azonban tőle belső szabadságát, nem akadályozhatják meg belső világának kiépítésében. S bár Andromacha érvelésének nincs vége, hisz gyilkos iróniával támad gyermeke elrablójára, ez már nem módosít lényegesen a róla kialakult képen: kifejezetten sztoikus, szenvedései fölé magasodó nőalakot kell benne látnunk.^{502/}

3. "Durae minister sortis"

A jelenet kontaminált jellegére utal Senecának az a jellemzésbeli következetlensége is, amelynek Ulisses jellemzésénél csapdájába esik. A "Hekabé" követként fellépő Odüsszeusz-figurája hideg, józan politikus, akinek cselekedeteit a népkegy mozgatja, "mert a hír sokáig él", s aki szánalomból nem szegi meg adott szavát.^{503/} Seneca hőse egészen másként viselkedik: kezdetben ellenfele rezdüléseit egy lélekbűvár szenvedélyességével analizáló megfigyelő, miután azonban elérte célját, átalakul tömondatokban beszélő, kurtán parancsolgató rendőrtisztté.^{504/} Ennek a pusztán kötelességét teljesítő hivatalnoknak a szájából aztán nagyon visszatetszően /mondhatnók: idétlenül/ hangzanak azok az érvek, amelyekkel Andromacha legyőzésén fáradozik: fiát,^{505/} majd a görög anyákat fenyegető veszélyről beszél,^{506/} s így érvel Astyanax elpusztítása mellett. A hősnek ez a megváltozott szerepfunkciója törést jelent nemcsak saját jellemében, hanem az

epizód egész drámai vonalvezetésében is.^{507/} Az eseményeket a kórus éneke zárja; motívumai megvannak mindkét példaképül szolgáló Euripidész-műben.^{508/}

A negyedik epizód szoros kapcsolatban s mindjárt ellentétben is áll a harmadikkal: ott a fogoly Andromacha folyamodik cselhez, itt a görögök, és mind a kettő az áldozat könyörtelen elvezetésével végződik, írja tanulmányában STEIDLE.^{509/} Ennek a cselnek a mozgatója Helena. Ha hihetünk CALDER véleményének, hogy Seneca forrása ebben az epizódban egy Euripidész után írott ismeretlen tragédia volt,^{510/} akkor Helena az egész darab legtalányosabb nőalakja. Míg Euripidész darabjában kemény szöcsatát vív Hekabével, hogy tisztára mossa magát Menelaosz előtt, és ezt sikerrel teszi, Senecánál egy sokféle gondtól nyugözött asszonyalakit találunk:

"in me victor et victus furit" /914/ - jellemzi saját helyzetét. Ez a kettősség átfonja egész alakját. Mély részvétet érez a fogolynők iránt, ugyanakkor aggasztja saját helyzete is. Bajhozónak kell lennie, pedig maga is kemény ítéletnek néz elébe.^{511/} Érvei, amelyekkel menti magát, nagyban hasonlítanak az euripidészi hősnő érveihöz, eltérnek azonban annyiban, hogy - bizonytalan helyzetének tudatától indítva - úgy érzi, többet szenved a foglyoknál /907: "graviora passa"/.

Ezt a nőalakit vizsgálva vitatkoznunk kell a jelenetet nagy vonásokban interpretáló MÜLLERrel, aki szerint Seneca a görögöket is a végzetnek rendeli alá.^{512/}

Inkább arra a nézetre hajlunk, hogy a római szerző a görögöket irónikusan ábrázolja. A két vezér szópárban sem arról van szó, hogy Agamemnon nemes emberiséggel enged a látnok ítéletének; Ulixesnél sem az a döntő - mint már bizonyítani próbáltuk -, hogy együttérzését alá kell rendelnie politikai megbízatásának. A kiesszerűség csúcsteljesítménye: így nevezhetjük a Seneca ábrázolta görög hősök jellemrajzát.^{513/} S ez a diminuatív tendencia Helena esetében sem hiányzik: siránkozása önnön sorsa felett a trójai nők panaszának iróniájaként hat, vagy még erősebb szóval: paródiájaként. Ezt az iróniát csak megerősítik Andromacha szavai, aki maró gúnnyal fordul Helena ellen. Először akkor, amikor a készülő menyegzőről értesül:

o coniugale tempus! an quisquam audeat
negare? quisquam dubius ad thalamos eat,
quos Helena suadet?^{514/}

Másodszor pedig akkor, amikor Helena csaknem könnyekre fakad szenvedéseik láttán:

Quantum est Helena quod lacrimat malum!^{515/}

De nemcsak ez a diminuatív tendencia jellemzi Helena alakját. Szerepfunkciójának van egy olyan eleme is, amelyre még alig utalt a kutatás. A nagy sztoikus hősökhöz hasonlóan elmond valamit a halálról, ami remekül illik Seneca világába. A még gyanútlanul menyegzőre készülő Polyxénáról mondja:

ipsi levius hoc equidem reor:

optanda mors est sine metu mortis mori.^{516/}

Rendkívül érdekes, hogy "persona tacita" volta el-
lenére a filológia sokat foglalkozott Polyxena alakjá-
val. LEO tézisé, hogy kapcsolat lenne a Seneca-mű és
Euripidész "Hekabá"-jának két helye között, csak a leg-
utóbbi időben cáfolta meg CALDER.^{517/} Az inkriminált
három sor alapján /1157-1159: "nec tamen moriens adhuc /
deponit animos: cecidit, ut Achilli gravem / factura
terram, prona et irato impetu"/ úgy véli, hogy Seneca
szakított azzal az érzelmes ábrázolásmóddal, emellyel
Euripidész ábrázolta Polyxena halálát, és visszatért a
Szophoklész-féle eredetihez. Haragos és irónikus sorai
a "sit tibi terra levis" paródiájaként hatnak: "Polyxena
will Achilli terram gravem machen. ...Senecas Polyxena
stirbt mit Sophokleischer unversöhnlicher Härte und
mit Sophokleischer Syntax."^{518/}

Euripidésznél az áldozati esemény elkerülhetetlen
és értelmetlen volta lehetetlenné teszi Polyxené szá-
mára a szabad döntést. Ezért ábrázolja úgy, hogy jel-
lemét egészében belső nemességére építi fel: csak azért
akar élni, hogy együtt szenvedjen öreg anyjával, hiszen
számára az élet a rabszolgasorsot jelenti. Polyxené ki-
tör a rákényszerített passzivitásból, és a "meg kell
halnod" szükségszerűségét az "el akarom szenvedni" al-
ternatívájában oldja fel, s megszünteti a külső kény-
szert. "Die Sklavin Polyxena gewinnt in einem tieferen
Sinne die Freiheit zurück und kann sogar ihren Henkern
gebietsen" - írja róla MÜFFELMANN.^{519/}

Az Astyanaxszal együtt rettenthetetlenül halálba menő, Achillest még holtában is gyűlölő fiatal leány rajzában Seneca messze eltávolodott Euripidésztől.^{520/} Ez a nőalak valóban az, aminek Helena jellemzi: óhajtja a halált, s büszke daccal megy elébe. Sztoikus és római egyszerre.^{521/} Sztoikus hősiességét csak még jobban kiemeli az a drámatechnikai fogás, hogy a darabban mindvégig néma.^{522/}

A negyedik epizód Hecuba szavai zárják. Beletördött sorsába, egy utolsó felvillanásban a sorsolás ellen lázad: Ulixesnek jutott. "...domini pudet / non servitutis" - fakad ki keserűen /989-990/.

Az ötödik epizód lényegében állókép. Hecuba rövid panasza, Andromacha heves kitörése és utasítása töri csak meg a követ elbeszélését. Hecuba utolsó szavai mintegy összefoglalják a drámát,^{523/} s a foglyok megtört csapata a hajókhoz indul.

Az elmondottakat összefoglalva: a szerkezet lazán összefogott volta, epizódra-építettsége lehetetlenné tette a jellemfejlődést. Éppen ezért a római szerző csak a szituáció-teremtésben adott merőben újat, amint erre az Andromacha-Ulixes jelenetnél utaltunk is. Láthattuk, hogy Seneca egyetlen törekvése az volt, hogy nőalakjait a szituáció megkövetelte hűséggel ábrázolja, s ne vétsen a lélektani hűség ellen. Igyekeztünk rámutatni: nyíltan kimondva vagy rejtett utalások formájá-

ban megszólalt sztoikus filozófiája is, és Hecuba mellett Andromacha, Polyxena, sőt Helena is valamilyen adalékot nyújtott a darab elején felhangzó sztoikus tétel igazolásához.^{524/}

VII.

I O C A S T A /"Oedipus"/

"Fatis agimur; ceditte fatis."

/Sen. Oed. 980./

Vége egy darab, amelynek forrásai körül nincs vita: a consensus philologorum szerint Seneca egyetlen forrása Szophoklész *Οἰδίπους τύραννος* -a.^{525/} Egy darab, amelyben a nőalakok - főként Iocasta - szerepe másodlagos.^{526/} Egy darab, amelynek dramaturgiai problémái máig ható érvennyel két táborra osztották a filológusokat, s arra készítették őket, hogy nyíltan állást foglaljanak Seneca drámaírói művészete mellett - vagy éppen ellene. S mivel a hősnő, Iocasta körül gyűrűző problémák nagyon kis hullámverésűek, ezért inkább ezeket az újabb keletű nézeteket ismertetjük. Látni fogjuk, hogy nem egy ponton Iocasta szerepének kérdését is érintik. A felvetett kérdések megoldására azonban aligha vállalkozhatunk; sem szerény felkészültségünk, sem pedig kutatásunk iránya nem teszi ezt lehetővé.

Az "Oedipus"-szal kapcsolatos probléma igen régi keletű. Friedrich LEO, aki szerint itt is csupán a

rétoriskolák szónoki gyakorlatáról van szó, s a dráma Seneca éretlen ifjúkori műve, sok-sok dramaturgiai baklövással,^{527/} iskolát teremtett. Legkiemelkedőbb képviselői Otto REGENBOGEN, Wolf-Hartmut FRIEDRICH és az újabb kutatók közül Otto ZWIERLEIN.^{528/} STEIDLE kutatásain felbuzdúlva Gerhard MÜLLER kelt a darab védelmére, s miként STEIDLE a "Troades" esetében egységes drámaszerkezet regisztrálására vállalkozott, ugyanúgy próbálta ezt bizonyítani MÜLLER az "Oedipus" esetében is. Nézeteit azóta számos modern kutató fogadta el s bővítette tovább.^{529/} Vegyük számba az ütközőpontokat, illetve azokat a helyeket, amelyek interpretálásakor az ellentétes nézetek birokra kelnek.^{530/}

A legszembeütőbb eltérés Szophoklész darabjától az, mondja MÜLLER /448/, hogy Seneca Oedipust kezdetül mint félelemtől hajszott embert ábrázolja. Így jelenik meg a darab prológusában. Létérzését az a rettegés határozza meg, amelyet az apagyilkosságról és a vérfertőzésről szóló jóslat váltott ki belőle. A várost pusztító ragály őt megkíméli, s ezért rettenetes sejtés gyötri:

sperare poteras sceleribus tantis dari
regnum salubre? fecimus caelum nocens.^{531/}

A benne háborgó érzelmek ezzel az önváddal érik el első csúcspontjukat. Ez a kiélezett megformálás azonban - figyelmeztet MÜLLER - távol áll a rétorikus elmésség üres játékától. A következő tételt állítja fel: ha a

szophoklészi Oidipusz önbizalma szubjektíve helyes, objektíve hamis, akkor a senecai Oedipus félelme szubjektíve hamis, objektíve helyes.^{532/} Egy roppant erős végzet uralja Oedipus életét, amelyet képtelen felfogni, mert felfoghatatlan. Menekülési kísérlete éppen ezért a pusztulásba úzi.^{533/} Ezt a pusztulást vetíti előre tragikus iróniával a prólógus egy sora. Mintegy anticipálja azt a tényt, hogy Oedipust az a törekvés fogja pusztulásba sodorni, amellyel kiutat keres:

cadunt medentes, morbus auxilium trahit.^{534/}

Itt az első ütközőpont. ZWIERLEIN hibául rója fel Senecának, hogy a prológ nem illeszkedik ellentmondásmentesen a cselekménybe. Oedipus már a darab kezdetén bűnösnek érzi magát, s egy olyan fejlődési fokozaton áll, amelyet csak a dráma folyamán kellett volna elérnie.^{535/} Cáfolja azt a véleményt, hogy Oedipus öntudatlanul találja el az igazságot, amelytől még mint csak lehetőségtől fél, s amely elől mint "potenciális bűn" elől fut. Véleményünk szerint a szöveg nem ad egyértelmű választ arra nézve, hogy Oedipus igazi büntudattól vagy a jóslat által beleszugerált potenciális büntudattól eltelve beszél-e /35-36: "sperare poteras sceleribus tantis dari / regnum salubre? fecimus caelum nocens"/.

Ekkor találkozunk először Iocastával. Gyengéd és erőslelkű feleség. Határozottságával - ez bizonyára még a szophoklészi hősnő hatása - ellenképe a nyugtalan Oedipusnak.^{536/} Férfias kitartásra és ellenállásra buzdítja

férjét, s a királyi magatartás normái némiképp egybe-
esnek tudatában a férfias helytállás elveivel /82,
86/.^{537/}

Seneca olyan szerkezeti megoldást választ, amely
a borzalom növekvő hatására épül. Az első kórusdal a
pestis újólágos, variált leírása. Az istentelen ször-
nyűségek specifikusan római jelleget kapnak, s kétsze-
resen megnő a várakozás a jelenségeket megszüntető kiút
iránt. Creo megjelenése csillantja meg ezt a lehetősé-
get, de híradása /212-246/ csak Oedipus átka számára
nyit utat. Szophoklész hőiséhez hasonlóan megátkozza
Laius gyilkosát.

A borzalmakat csak fokozza a béljósítás és a halott-
idézés oly sokat kifogásolt jelenete. Már Tiresia indo-
kolatlan megjelenése ellen védeni kellett a darabot.^{538/}
Mindkét jelenet lényegében hiábavaló kitérési és menekü-
lési kísérlete Oedipusnak - mondja MÜLLER.^{539/} Pontosan
tükröződnek bennük az erőviszonyok: a végzet és az előle
menekülő ember között. A két jelenet összetartozását vi-
tatják: "Der Stimmungseffekt ist erkaufte durch Preisgabe
des folgerichtigen Handlungsablaufes."^{540/} Nincs igaza:
a két jelenet összetartozását a kórusnak a város istené-
ről, Bacchusról szóló, művészien közbeékelte dala is meg-
erősíti, amely világos tónusával kontrasztot teremt a
komor jelenetekkel, és ima-funkciója révén nyugvópont-
nak tekinthető a tragédiamozgás újakezdése és kiélezése
előtt.^{541/}

Mert a dráma egyre inkább közeledik a kifejtet-
hez. Creso szó szerint idézi Laius vádját. Laius a ki-
rályt kifejezetten mint Theba szerencsétlenségét je-
lőli meg, aki gyilkossága béréként kapta meg a jogart,
s nyerte jutalmul apja és anyja nászágyát,^{542/} majd
mint királyhoz fordul hozzá, s magát az ő megbosszu-
latlan apjának nevezi:

te, te cruenta sceptru qui dextra geris,
te pater inultus urbe cum tota petem...^{543/}

Utolsó szavaival világosan kimondja, hogy ő Oedipus
apja:

eripite terras, auferam caelum pater.^{544/}

Mégis, Oedipus úgy reagál mindenre, mintha az egésztől
soha nem hallott volna. /659 s köv./ Hangoztatja, hogy
Polybius az apja, s Merope az anyja. Újabb ütközőpont-
ja ez a filológusok vitáinak. MÜLLER megpróbálja meg-
adni a hely magyarázatát: Oedipus számára, aki Senecá-
nál soha nem vonta kétségbe korinthuszi származását,
Laius beszédének ez a pontja teljességgel érthetetlen.^{545/}
"...muss man doch fragen, wie Oedipus den Inhalt der
Offenbarung so deuten kann, als habe ihn Laius des In-
zestes mit seiner Mutter Merope und des Mordes an sei-
nem Vater Polybus beschuldigt /660 ff./"^{546/} - csap rá
könnyörtelen logikával erre az érvelésre ZWIERLEIN. És
igazat kell adnunk neki. A Seneca-féle gondolatvitel
csak akkor volna lehetséges, ha Laius csak egészen ál-
talánosságban beszélt volna az anyjával való vérfertőző

házasságról és az apagyilkosságról. Szavai azonban kezdettől a thébai királyi házra vonatkoztak:

O Cadmi effera

cruore semper laeta cognato domus,^{547/}

ezért Oedipus számára világossá kellett volna válnia, hogy a thébai uralkodóházon belül megtörtént bűnről van szó.^{548/}

Dramaturgiai baklövés, mondhatnánk, amelyet csak egy Oedipus és Tiresia közötti szóharc hozhatna helyre, amint FRIEDRICH megjegyzi.^{549/} Mert a további történet csak úgy értelmezhető, hogy minden a szophoklészi eredetinek megfelelően történik. Ezen a tényen nem segít MÜLLER érvelése sem: "Sicherlich gleicht das selbstsichere Verhalten des Helden für eine kurze Strecke der allgemeinen Haltung des sophokleischen Helden, es ist aber nur als aktuelle Folge des Bemühens gemeint, die sinnlosen Dinge sinnhaft zu verstehen."^{550/} Ha a szöveget megvizsgáljuk, számtalan egybeesés mutatja, hogy Seneca itt a szophoklészi eredetit vette alapul. A Creó ellen felhozott kifogások - lerövidített formában - a szophoklészi eredeti ismétlései. Csakhogy - jegyzi meg ZWIERLEIN - a két cselekményvezetés egybeolvasztása a különböző előzmények miatt nem sikerül, s ezért tátong úr Creó híradása után, a 659. sortól, amelyet Seneca a szophoklészi szituáció átvételével megpróbál leplezni, alapjában véve azonban nyilvánvaló, hogy nem csatlakozik következetesen Creó tudósításához.^{551/}

Oedipus elkeseredett szópárbajt vív Creoval, majd a kórus éneke után - rövid időre - ismét megjelenik Iocasta. Konkrét adatai, amelyeket az Oedipusszal folytatott rövid párbeszédben közöl, megerősítik a király iszonyú sejtéseit /776, 778-779, 781, 783/. FRIEDRICH kifogásolja Iocasta hirtelen megjelenését és gyors eltűnését, valamint a Senec Corinthius hirtelen fellépését.^{552/} MÜLLER,^{553/} majd hozzá csatlakozva ANLIKER^{554/} véleménye az, hogy Seneca szándéka érthető: nem akarja, hogy Oedipus lélegzethez jusson, hanem éppenhogy két szerencsétlenségről szóló híradás terhét akarja hősére zúdítani. Célja az, hogy a feszültséget minél kisebb térre korlátozva maximálisan felfokozza.

Nehéz eldönteni, kinek van igaza. A döntést az teszi nehezzé, hogy Seneca másutt is él ezzel a dramaturgiai fogással /"Agamemnon", "Troades"/.^{555/} Mindenesetre idézzük ZWIERLEIN idevágó nézetét, aki mintha FRIEDRICH véleményét támasztaná alá: "Wer dem Zuschauer ein folgerichtig fortlaufendes Spiel glaubhaft vor Augen stellen wollte, konnte ihm solche Unvernunft niemals zumuten."^{556/}

Senki nem vitatja, hogy Iocasta nyíltszíni öngyilkossági jelenetével Seneca meghökkentő hatásokat kedvelő dramaturgiájának szellemében jár el.^{557/} A házastársak először találkoznak, mióta a tények napvilágra kerültek. Iocasta szinte önmagát mülja felül, amikor megszólítja a megvakult Oedipust:

Quid te vocem?

natumne? dubitas? natus es; natum pudet?

invite loquere, nate - quo avertis caput

vacuosque vultus?^{558/}

Oedipus rémülettel reagál anyja és felesége megszólítására, s emelkedett fájdalommal kéri, ne szóljon hozzá.

Ez azt jelenti - kommentálja a jelenetet MÜLLER -, hogy a megbocsájtás kettőjük viszonylatában éppoly keveset ér, mint a szemrehányás vagy egymás hibáztatása.^{559/}

Ami erre következik, azt csak a római idegek tudták elviselni: Iocasta méhébe döfi a kardot. Öngyilkosságát Oedipus a maga vétkei közé emeli:

o Phoebe mendax, fata superavi impia!^{560/}

Seneca hősei arra születtek, hogy győztesek maradjanak - írja éppen Oedipusról PAUL.^{561/} A dráma: küzdelem hős és sorsa között. Ennek a küzdelemnek a hős tudatában van, maga a küzdelem azonban mechanikus élettelenségében semmiféle közös vonást nem mutat Szophoklész emberközeli művészetével. A dráma vége mindennél jobban rávilágít erre: hiányzik a feszültségoldó búcsúzás Oedipus és gyermekei között, hiányzik az istenekhez tanácsért forduló Kreón félig-meddig megbocsátó gesztusa. Szophoklésznel az ember azzá vált, ami a sorsa - Senecánál egy maga elől is menekülő lázadó hurcolja magával a várost sújtó nyavalyákat.

A Seneca-mű tehát végzetdráma. A végzetnek azonban ez az egy emberre-koncentrálttsága sok szépségtől meg-

fosztja, ami példaképében megvolt - gondolunk itt mindenekelőtt Iocasta alakjára.^{562/} Senecának inkább csak átformáló erőt tulajdoníthatunk, bár meg kell hagynunk, hogy jelentős drámai feszültség-gócok kimunkálására is képes. Ezért a drámaszerkezet olyan mérvű tagadását, ahogyan azt FRIEDRICH teszi, nem tartjuk indokoltnak. Következetlenségeire pedig, ha csak néhány mozzanatot ragadva is ki, igyekeztünk rámutatni.

VIII.

PHOENISSAE

"Me fugio, fugio conscium scelerum omnium
pectus, manumque hanc fugio et hoc caelum et deos;
et dira fugio scelera quae feci innocens."

/Sen. Phoen. 216-218./

A szörnyű jóslat, amely még Oidipusz születése előtt elhangzott, a végzet elhárítására tett minden kísérlet ellenére beteljesedik. A thébai mondakör eseményeit, Oidipusz, Iokaszté és gyermekeik sorsát bemutató műveiben mind a három nagy görög tragikus ábrázolta. Aiszkhülosz a "Hetten Thébai ellen", Szophoklész az "Oidipusz király", "Oidipusz Kolónoszban" és az "Antigoné" c. drámájában, Euripidész pedig a "Phoikiai nők" c. tragédiájában. Nem véletlen tehát, hogy a görög példaképek alapján dolgozó Seneca is a témához nyúlt, mint ahogyan az sem véletlen, hogy - a töredékek tanúsága szerint - jelentős római előzményre is támaszkodhatott. Accius "Thebais" c. drámája, amelyről csak említést tesznek a későbbi latin auctorok, feltételezhetően a költő thébai tárgyú drámáinak összefoglaló címe,^{563/} de "Phoenissae" c. művében már bizonyít-

hatóan Euripidész nyomdokain járt,^{564/} az "Epigoni"-t /"A Thébai ellen támadók"/ pedig Szophoklész nyomán költötte.^{565/} Accius munkáit tehát feltétlenül meg kell említenünk, mielőtt a mítosz római feldolgozójáról beszélünk.

Seneca görög példaképeiként is a fentebb említett műveket szerepelteti a szakirodalom, Szophoklész "Antigoné"-jének kivételével.^{566/} Ez a vélemény legfeljebb annyiban módosult, hogy egyes szerzők csak Szophoklész "Oidipusz Kolónoszban" c. munkáját, valamint az Euripidész-darabot említik példaképként,^{567/} illetve e kettő mellett Szophoklész "Oidipusz király" c. drámájának hatását is hangsúlyozzák.^{568/} Megbízhatóan azonban csak az "Oidipusz Kolónoszban" és a "Phoinikiai nők" hatása mutatható ki, mint olyan műveké, amelyek drámájának megírásában inspirálták, pontosabban: amelyek ellenében dolgozott hősei karakterének kimunkálásakor.

Aiszkhülosz művét, a "Heten Thébai ellen"-t egy trilógia befejező részeként mutatták be, amelynek másik két darabját két elveszett tragédia, a "Laiosz" és az "Oidipusz" alkotta. A darab konfliktusát két probléma képezi. Egyfelől annak vizsgálata, hogy "jogos-e még a jog, ha azt az igazát kereső hazájával szemben kénytelen érvényesíteni",^{569/} másfelől pedig az az igazság kerül kimondásra, hogy "lakolnia kell annak is, aki a jogot megsértette".^{570/} Seneca darabjában ennek a konfliktusnak még a csírái sem

fedezhetők fel. Ami a nőalakokat illeti: a thébai szűzek kara megoszlik, és egyik fele Antigoné vezetésével Polü-neikészt, a másik Eteoklészt kíséri végső nyughelyére.^{571/} Mivel a két nővér csupán a sirató szerepét játssza a darab végén, magatartásuk nem inspirálhatta Seneca befejezetlen drámáját.

Egészen más a helyzet Szophoklész utolsó darabjával, amely a peloponnészoszi háború utolsó évében keletkezett, s a költő hattyúdalának tekinthető.^{572/} Oidipusz életének utolsó óráit tárgyalja: önvádja lecsillapult, önmagát a sors áldozatának látja, Apollón megbocsátó pártfogása pedig nagy lelki biztonságot kölcsönöz neki.^{573/} S amikor a jóslat a megvalósulás küszöbén áll, a megtört aggastyán szilárdan vallja vétlenségét, és szinte megifjultan áll ki igaza mellett az öt Thébainak követelő Kreónnal szemben. Amikor Iszménétől azt hallja, hogy két fia a jóslat ellenére sem törődik vele, a fájdalom hangja átokba csap át. Gondosan motiválja ezt a mozzanatot a drámaköltő: a vak Oidipusz leányai minden szenvedést együtt viseltek el vele, de fiai csak a hatalomra gondoltak, ezért nincs irgalom számukra az apa szívében.

Két motívum is van itt, amely felcsendül Seneca drámájában. A vétlenség motívuma és az átok motívuma. Noha Oidipusz alakjával nem tartjuk kötelességünknek foglalkozni, Antigoné alakjának vizsgálatánál látni fogjuk, hogy ez a két motívum mennyire a két hős viszo-

nyének függvényeként jelenik meg nála, míg Szophoklész-nél - ha szabad így mondanunk - önálló életet él. Kizárólag Oidipusz belső világából fakad, hiszen lányai mellett sok más dologhoz is kötődik, funkciója van, nem pedig a halál rögeszméjétől megszállt menekülő csupán.

Két nemes nőalak, két nagyszerű leány: Antigoné és Iszméné Oidipusz támaszai. Az elsőség Antigonéé. Huga is sokat tesz apjáért, de az ő lelki nemességét nem éri el. Soha nem beszél áldozatvállalásáról, Iszméné viszont jóval kisebb szenvedéseire is utal. Oidipusz is Antigoné önfeláldozó támogatását szegezi szembe fiai gonoszságával; sokkal lágyabb szavakkal, mint mikor másik leánya segítségéről szól.

S mindez egy az előző művekénél lágyabb, kötetlenebb szerkezetbe ágyazva jelenik meg: Szophoklész lírája fel lazítja a szerkezetet, s az egyes jelenetek mesteri ökonómiaja ellenére sem kapunk kristálytiszt kompozíciót. A tragikum korlátozottsága nem adott módot erre. "A drámai dinamika helyett az epikus-lírai elemek kerülnek előtérbe. Az igaz ügyért való lelkesedés s a két fáradt aggastyán /Sophokles és Oidipus/ nyugalomra vágyása ölelkezik itt egymással."^{574/}

Euripidész művének elemzése azért jelent izgalmasabb feladatot, mert a nőalakok domináns volta ennek mintájára alakult Seneca művében is, csupán fordított sorrendben: itt Iokaszté szerepét Antigoné veszi át, Seneca pedig az

első részben Antigonét, a másodikban Iokasztét teszi meg női főhősül. Az euripidészi alkotás keletkezésének történelmi háttérét a politikai események alkotják: a testvérharc bemutatása annak a peloponnészeszi háború nyomán kialakuló közhangulatnak a megfogalmazója, "amely már nem tudta magáénak vallani a háború elején hangoztatott jelszavakat,... hanem csak a kölcsönös pusztítás nyomasztó következményeit érezte."^{575/}

Euripidész - a cselekmény pszichológiai érdekességének fokozása érdekében - eltért a mítosz szophoklészi formájától. Él Oidipusz, hogy "eliszonyodva lássa annak az átoknak a beteljesedését, amelyet ő maga mondott ki egykor a hálátlan fiúkra",^{576/} és él Iokaszté, "hogy felmorzsolódják Eteoklész és Polyneikész egymásnak ellentmondó igazsága között, miután nem tudta megakadályozni, hogy egymásra emeljék gyilkos fegyverüket."^{577/}

Iokaszté számára - a szophoklészi mítoszvariáns értelmében - az öngyilkosság túl egyszerű megoldás lenne. Amikor világosan fontolóra veszi elkövetett bűnét, annak minden következményével együtt, Euripidész tulajdonképpen a maga hős-eszményéről vall hősnője példájával. Iokaszté vérfertőző nászának következményei fiai, a rájuk kimondott átok és viszálykodásuk. Iokaszté fiai kedvéért marad életben.^{578/} És valóban: Polüneikész és a kar is azt várja tőle, hogy szerezzen békét a viszálykodók között.^{579/} S bár ez nem sikerül, a fivérek halálukban feloldó búcsú Iokaszté műve. Ám a fiúk halálával az öreg Iokaszté élete

is megsemmisült. Ezért nevezi őt a kar "szörnyen szenvedő"-nek /1456: ὑπερπλήγασα/. Az egyetlen kiút számára a halál. "Schliesslich stirbt sie unglücklicher als ihre Söhne, von denen sie kraft ihrer Liebe den Fluch genommen hat."^{580/}

Anyja halála után Antigoné az, aki folytatja békítő munkáját. Energikusan és szenvedéllyel lát hozzá, hogy megoldja a kettős feladatot: teljesítse fivérének utolsó kívánságát,^{581/} s gondoskodjon vak apjáról. A kettő azonban nem egyeztethető, mert él Eteoklész tilalma,^{582/} s ennek a tilalomnak a hatalomra kerülő Kreón mindenképpen érvényt akar szerezni. A két feladat elvégzése tehát csak újabb súlyos konfliktus árán lehetséges, amelynek ára Antigoné személyes boldogsága. "Hätte sie keine Alternative, müsste sie in Theben bleiben und Haimon heiraten, so würde sie tragisch als rasende Rächerin und Mörderin Haimons enden" - jegyzi meg találóan FÖRS.^{583/} Erkölcsi nagysága azonban átlendíti a dilemmán: megkeseredik benne a szerelem, s az erkölcsi törvény képviselőjévé, a gyermeki szeretet örökszép megtestesítőjévé válik, amikor szembeszegül a zsarnokkal, lemond egyéni boldogságáról, és apja hűséges kísérőjévé válik a száműzetésben.^{584/}

A darab zárójelenetének eredetiségéről még mindig folyik a vita. HOWALD utólagos betoldást tétel fel,^{585/} s a beavatkozás célja is világos. Egyrészt az, hogy Euripidész tragédiáját összhangba hozza Szophoklész előadásá-

val, másrészt korábban írt "Oltalomkeresők" c. művével.^{586/} Ez a probléma azonban nem csökkenti, nem csökkentheti az euripidészi mű értékét. Alkotásmódjának alapvető módszere a cselekmény és a szereplő személyek lélektani hitelessége közötti megfelelés, amelyet egy az egész darabon végighúzódó tervszerűség határoz meg. Megoldása abban különbözik Szophoklésztól, hogy míg itt Iokaszté az élet vállalásával bűnhődni akar, a szophoklészi hősnők a halálra a megtisztulás vágya ösztönzi.^{587/}

Seneca műve körül nem a példaképek kérdésében folyt a legtöbb vita. Ezt a problémát a filológia - mint elemzésünkben már utaltunk rá - megnyugtató módon tisztázta. A legnagyobb harcok a szerkezet kérdései körül dúltak, s a harmincas évek közepén SCHANZ már öt, lényegében kikristályosodott álláspontot ismertethetett.^{588/} A LEO által felvetett megoldást, hogy a "Phoenissae" jelenetei használhatatlanok egy egyetlen tragédiába illesztés szempontjából, egyenesen tagadta Joseph MESK koncepciója, aki szerint egyetlen kidolgozatlan darab jeleneteivel állunk szemben,^{589/} és az egész komplexust színezte SCHANZ saját nézete, hogy ti. a töredékek a költő tanulmányainak tekinthetők.^{590/}

Ennek megfelelően változtak azok a nézetek is, amelyek a darab tagolására vonatkoztak: négy,^{591/} három,^{592/} majd két^{593/} részre bontották a hagyományozott szöveget.

Az egységes koncepcióval rendelkező interpretátorok közül MESK gondolatmenete a legkompetensebb: a darab I. és II. részéről /Phoen. 1-319, 320-362/ meggyőzően bizonyítja, hogy összetartozik, III. része pedig /Phoen. 363-664/ az első kettőhöz kapcsolható a gondolati összecsengés és a mondai háttér azonossága révén.^{594/} Gondolatmenetének az a tanulsága, hogy Seneca az Euripidész-darabot dolgozta át, Iokaszté békítési kísérletét és a szóviszályt állítva a középpontba, még tartható, de hogy teljes mű megalkotása lett volna a célja, az már erősen hipotetikus jellegű.^{595/}

MESK interpretációját még a modern szerzők egy része is elfogadja, sőt nemegyszer még meg is toldja.^{596/} A közelmúlt szakirodalmában PAUL állt elő olyan koncepcióval, amely a drámai szöveg hagyományhoz híven maradva kélt Seneca védelmére. PAUL vizsgálódásainál élesen elkülöníti a darab két részét /1-362: "Oedipus-Teil", 363-664: "Iokasta-Teil"/, s az első rész két epizódjának kizárólagos forrásaként Szophoklész "Oidipusz Kolónoszban" c. drámáját tekinti.^{597/} Az Iokasztá-rész szövegét elemezve rámutat, hogy sok utalás történik a tényleges cselekvésre, s ebből arra következtet, hogy ezt a részt /a "Hercules furens", a "Troades" és az "Oedipus" mellett/ színpadra szánták.^{598/}

A drámáknak ezt a csoportját PAUL cselekmény-drámáknak /"Handlungsdrama"/ nevezi, szemben azokkal, amelyekben Seneca az érzellem tudatos ábrázolására törekedett

/"Affektdrama"/.^{599/} Az Oidipusz-részt a kettő közötti átmenet megvalósulásának tekinti, s felállítja azt a hipotézist, hogy az Iokasza-rész az Oidipusz-rész előtt keletkezett.^{600/} Végző tanúlsága: Seneca a "drámá"-tól mint cselekvést hordozó egységtől a lelki folyamatok egyes jelenetek /"Einzel szenen"/ formájában történő ábrázolása felé haladt drámaírói fejlődése során.

Tetszetős elmélet, amely egyenesen csábít, hogy bebizonyítsuk - az ellenkezőjét. Részletes ismertetésével érzékeltetni kívántuk, hogy a modern szerzők egyáltalán nem figyeltek a nőalakok jellemére, lekötötte őket a szerkezet problémáinak izgalmas elemzése. Ezt végzi el nagy vonásokban ZWIERLEIN is, és következtetése nem áll magában: "Der Dichter wollte kein konsequent fortlaufendes Stück gestalten, sondern beschränkte sich darauf, wenige rhetorisch wirksame Szenen als selbständige Bilder auszuarbeiten."^{601/} A drámai szerkezet hiánya miatt talán ez a darab kapja a legkeményebb kritikát, s éppen itt mondja ki könyvének egyik alaptételét. Seneca - mondja - azért következtelen a drámaszerkeztési megoldásokban, mert "er für den Hörer schrieb, dem - wie Aristoteles sagt - die *ἅλολα* nicht so sehr zum Bewusstsein kommen *διὰ τὸ μὴ ὄσιν εἰς τὸν πρᾶκτοντα*, und weil er zudem keine geschlossene, fortlaufende Handlung dichten wollte, sondern selbständige Einzelbilder, die zwar aus einem gemeinsamen Sagenstoff geformt sind, aber nicht in unmittelbare Beziehung zueinander gesetzt werden sollen."^{602/}

Ami most már - a források és a szerkezetről mondot-
tak ismertetése után - Seneca darabját illeti, elsősor-
ban a főalakok ismertetésére szorítkozunk. Csakhogy -
mint látni fogjuk - sehol annyira nem fonódik össze két
jellem, sehol olyan mértékben nem függvénye egyik a má-
siknak, mint a "Phoenissae" első két epizódjában /1-319
és 320-362/, amelynek két főalakja Oedipus és Antigona.

Antigona jelleméről szólva a szakirodalom mindössze
általánosságokat mondott: stoikus hősnő, Seneca filozó-
fiájának szócsöve;^{603/} bátor, mindenre kész és nagyratö-
rő nőtípus, aki teljesen eltér a görög Antigonéktól;^{604/}
végezetül hangsúlyozták rétorizmusa mellett is elismerés-
re méltó nemességét és energikus voltát.^{605/} Amikor te-
hát az első két rész interpretálására vállalkozunk, a
kutatás nagyrészt ismeretlen területére merészkedünk.

Vitathatatlan: a színre lépő Oedipus^{606/} dagad a
rétorikától.^{607/} Van azonban ennek a szónokiasságnak va-
lamiféle magva: a Cithaeronhoz intézett szavakban:

recipe supplicium vetus.

semper cruenta saevē crudelis ferox,
cum occidis et cum parcis, olim iam tuum
est hoc cadaver: perage mandatum patris,
iam et matris.^{608/}

Oedipus visszatér a kezdetekhez: kitett gyermek-voltá-
hoz, s azt kívánja, hogy az időtlen Cithaeron legyen
beteljesítője egy jóslatnak, amely nem teljesedett be:
a kitett gyermek nem pusztult el. A két Cithaeronon-tar-
tózkodás között azonban óriási idő telt el, s éppen ez

a közben eltelt idő az, ami Oedipust nyomasztja. Ezt szeretné megsemmisíteni. Tehát hallatlanul erős nyomás nehezedik a hősré: önnön vétkének szörnyű tudata. Külsődleges motívumot "perel" a vak Oedipus: a hegyet, amely - egy egész jelzősor érzékelteti ezt - minden kegyetlensége dacára sem volt kegyetlen egyszer. A következmény: szörnyű vétkek sora. Ezért kéri az őt kísérő leányt:

discede a patre,
discede, virgo.^{609/}

Antigona azonban nem hajlandó erre: semmiféle erő nem képes őt eltépni apjától - mondja. Nem érzelmekre hivatkozik azonban:

pars summa magno patris e regno mea est:
pater ipse.^{610/}

Túlontúl racionális alapállás Antigonáé, a birtoklás gesztusával viszonyul apjához. Tudatosan elkülönül fiúvéreitől, s kettőjük kapcsolatát megbonthatatatlannak nyilvánítja /59-61/. A másik szembetűnő vonása az, hogy rendkívül energikus, tisztában van vállalt feladatával, s apja akarata ellenére is vele akar maradni. Kész követni mindenüvé, sőt meghalni is hajlandó. Határozottsága frappáns rövidséggel jut kifejezésre:

si moreris, antecedo; si vivis, sequor.^{611/}

Energiával telítettsége filozófikus hajlammal párosul. A bölcs számára - mondja - a halál a vereség beismerése. Ezért ellenállásra buzdítja apját:

resiste; tantis in malis vinci mori est.^{612/}

Ez Antigona első lázadása. Óriási energia feszül benne, s mintha Oedipus erejét, vesztett reményeit próbálná visszaadni. Ez a jellem annak az Antigoné-aleknak a továbbélése és továbbgondolása, emellyel Euripidész "Phoinikiai nők" c. drámájának befejezésekor találkozunk. A szophoklészi Antigoné szelídségével semmiképpen nem rokon.

Oedipus a sztoikus filozófia halálról vallott tanításával válaszol: valakit, aki nem akar meghalni, a halálra kényszeríteni éppoly bűn, mint akadályozni azt, aki halni akar. Sőt a második súlyosabb! /98-102/^{613/} Csepöngő szónokiassága hátborzongató ötletre ragadtatja,^{614/} gondolatai azonban lényegében az akarat szabadságának problémája körül forognak.

MESK megfigyelte, hogy Antigona most úgy válaszol, mintha apját még nem beszélhette volna le az öngyilkosságról. Motívumbeli egyezést is látott: Antigona beszédében visszatérő szó a "robor".^{615/} Ez a motívum mintegy előkészíti Antigona második lázadását:

non est, ut putas, virtus, pater

timere vitam, sed malis ingentibus

obstare nec se vertere ac retro dare.^{616/}

Közvetlenül utána azt fejtegeti, hogy annyi szenvedés után, amennyin apja átment, felesleges a halált keresni. Akár keresi, akár vágyódik reá: mindkettő gyávaság. A lázadások és filozófikus eszmefuttatások után most

konkrétum kerül elő: felveti apjának a nyugodt élet lehetőségét.

cuius haut ultra mala

exire possunt, in loco tuto est situs.^{617/}

Remélhetőleg sikerült világossá tennünk: Antigona lázadására nem csupán filozófiai programadás, még kevésbé nem egy filozófia - a sztoikus halál-filozófia - ellen irányul. Konkrét perspektívát vetít apja elé. A "locus tutus", a megnyugvás lehetőségét. Az pedig már egyenesen a nőalak jellemének belső dialektikáját igazolja, hogy a konkrét célkitűzésnek filozófiai megalapozást biztosít, de most már ellenfele oldaláról közelítve meg a problémát.

Mindenekelőtt a lét értelmetlenségéről vallott nézetet kell szétrombolnia:

iam nec tu potes

nisi hoc, ut esse te putes dignum nece.

non es nec ulla pectus hoc culpa attigit.^{618/}

Ez a "non es" ebben a szituációban nagyon sokértelmű, de a legfontosabb értelme ez: "olyan sokat vétkeztél, hogy tetézni már képtelen vagy, tehát annyi vagy, mint-ha nem lennél." Ez a bűjtatott lét-tagadás újabb gondolatsort indukál. - Miért akarsz meghalni? - kérdezi. Indokot keres, s mindjárt válaszol is: "ut careas die? cares." /208-209/; "patriamque fugias? patria tibi vivo perit." /210/; sőt:

et quidquid potest

auferre cuiquam mors, tibi hoc vita abstulit.
/212-213/

Csak ezek után tér rá konkrétan arra a problémára, amely - érvei diadalát bizonyítandó - egyetlen serkentője lehet apja menekülésének:

quem, genitor, fugis? /215/

Ha röviden össze kívánjuk foglalni ezt az érvelést, azt mondhatjuk: a lázadásra konkrét program következik, amelyet filozófiai szempontú indoklás támaszt alá. Ez a három mozzanat szabja meg Antigona magatartását addig a kérdésig, amellyel, úgy véljük, megtalálja a nyitját apja magatartásának, elsősorban halálvágyának.

Me fugio,... ^{619/}

- válaszol Oedipus. Egyetértünk PAUL nézetével: itt a jelenet tengelye, megjelent az "Oedipus se ipsum fugiens." ^{620/}

...fugio conscium scelerum omnium

pectus, manumque hanc fugio et hoc caelum et deos;
et dira fugio scelera quae feci innocens. ^{621/}

Az ember, aki ilyen nyíltan menekül magától, előkép nélkül van az ókor tragikus világában - mondja PAUL. ^{622/}
Úgy véljük, igaza van: Oedipus egy szélsőséges határon áll, amelyen csak magát látja, csak önmagával áll szemben - és csak önmagától fél. A fejlődésvonal világos. Seneca a kiindulópontot az "Oidipusz Kolónoszban" c. Szophoklész-darabból vette át, de hősének vonásai egy olyan magatartás kifejezőjévé váltak, amely messze eltávolodott a mondától, hogy a létezés peremén önmagától rettegő ember érzésvilágát tükrözze.

Alighogy elének lép ez a hős, új oldaláról nyilatkozik meg: ártatlannak vallja magát. PAUL meggyőzően mutatja ki, hogy ebben az "innocens"-ben Seneca korábban írt "Oedipus"-ának magabiztossága tér vissza;^{623/} mihelyt tisztázta helyzetét, meg is kívánja jelölni azt. Ennek eredményeként jön elő ez az ártatlanságtudat. Ahogyan a kibékítés műve Iokaszté érdeme volt a "Phoinikiai nők"-ben, ugyanúgy Antigona műve a meg-békítés Seneca tragédiájában. Ekkor már Antigona kérni mer /288-294/: ha már önmagáért nem akar élni apja, hát éljen a hazáért, és azért, hogy fiai kibéküljenek. vitam tibi ipse si negas, multis negas.^{624/}

A leánynak - mint Oedipus válaszából kiderül - nemcsak okos érvei vannak, hanem könnyei is; csak így válik vérbeli senecai hősnővé.^{625/} Oedipust meghatja lánya könyörgése, egyedül ő képes érzelmeire hatni, s eléri nála, hogy kimondja: ha leánya parancsolja, élni fog.^{626/} A "iubente te" /319/ is jelzi, Oedipus kettő-jük viszonylatában él csak. Feltételezik egymást, s egymás nélkül nem léteznek. A "resiste" passzív programja, statikus célkitűzései helyébe a "vive" dinamikus programja lép, s úgy tűnik, Antigona átlendítette Oedipust a "se ipsum fugiens" szélsőséges határán.

A második epizódot a követ nyitja meg: kéri Oedipust, akadályozza meg fiai viszályát /320-327/. Oedipus válaszul megátkozza fiait /328-347/. Ekkor Antigona

ismét kéri Oedipust. Néhány szót mond, rendkívüli szelídséggel:

Mitte violentum impetum
doloris ac te publica exorent mala,
auctorque placidae liberis pacis veni.^{627/}

Ami erre következik, úgy is mondhatnánk, hogy az első epizód lélektani "ellenpróbája". A leány kérése ugyanis csak olaj a tűzre, s Oedipus az előzőnél is szörnyűbb átkot mond /350-358/. A tétel itt igazolódik: az Antigona által keltett "resiste" ellenkezőjére fordul, és pusztító erővé válik. Oedipus ellenáll, s ez - paradox módon - a sorssal szemben tanúsított ellenállásról való lemondást is jelenti, és a Labdakida-ház átka beteljesül. A "resiste" az ellenállásról való lemondást motiválja, s a pusztulás elháríthatatlanul bekövetkezik.^{628/}

Összegezve: azt kívántuk igazolni, hogy az energikus Antigona nemessége, könyörületessége felnő Oedipus vétkének nagyságához, megteremtve a Labdakidák mondájának pozitív ellenképét, s Oedipus vétkének kidomborítása mellett ennek a műnek is pozitív pólusát. Ezzel a dráma messzemenően önálló útra tért /nem mellőzve teljesen a szophoklészi hagyományt/: két különböző emberi magatartás gyötrődésekkel teljes, feszült atmoszférájú és egymást kiegészítő példájává lesz, illetve - mivel nyilvánvalóan csonkán maradt a mű - azzá készült lenni.

Sajnos, a harmadik epizód /363-664/ Iocasta - fi-

gurájából hiányzik ez a dinamika, csupán rétorikus jellemzői vannak, s az epizódban semmi nincs az előző kettő magasfeszültségéből.^{629/} A bevezető /prológus? 363-386/ tulajdonképpen "helyzetjelentés". Iocasta feltárja helyzetét. Fiai ellenségeskednek, s ha ő egyiket pártolja, azzal a másiknak kíván bajt.^{630/} Kísérője arra buzdítja, akadályozza meg fiai párharcat /387-402/. Antigona is erre kéri /403-406/.^{631/} Iocasta szavaiból hősies elszántság csendül ki, de Antigona sürgetése dacára is rétorikus kitörésre ragadtatja magát, mielőtt cselekedne.^{632/} A Satelles a kommentátor szerepét tölti be, és a dajka szerepkörét helyettesíti, amikor lefesti úrnője testi-lelki állapotát.^{633/}

Hosszú beszédében, amelyet a két ellenségeskedő fivérnek tart egy feltételezhető színváltozás után, Iocasta egy új mozzanatra hívja fel a figyelmüket:

hoc primum nefas
inter scientes geritur.^{634/}

Megkapó a habozása két fia között: melyikhez forduljon előbb? /459-460/ Igazi anyai vonás, hogy először a száműzött Polyniceshez szól /464-466/. Fia bevallja, hogy anyjától is fél, benne sem bízik már:

477. IOC. an times matris fidem?

478. POL. Timeo; nihil iam iura naturae valent.

Végeérhetetlen monológ következik ezután: először Eteocles bizalmát próbálja visszaszerezni /480-499/,

azután másik gyermekéhez fordul /500-585/. Megemlíti házasságát,^{635/} kéri fiát, mentse meg a várost a borzalmaktól,^{636/} hivatkozik a város múltjára,^{637/} majd érzelmeire próbál hatni: azt akarja, hogy nővére és anyja fogoly legyen?^{638/} Ez a védőbeszéd azonban nem hat művészi erővel, a szenvedély tömény tüzét a rétorikus pátozsz fuvallatai nemhogy erősítenék, hanem egyeseken elnyomják. Anyja tömör zárógnómájára /585: "teque pietati refer" /Polynices hasonló tömörséggel válaszol:

in servitute cadere de regno grave est. /598/

Az utolsó nagy erőfeszítés. Miután azt a tanácsot adta Polynicesnek, forduljon idegen földek ellen, ostorcsapásként zúdít fiára néhány szentenciát:

617-8: melius exilium est tibi / quam reditus iste.

624-5: regna cum scelere omnibus / sunt exiliis graviora.

632-3: praemium incertum petis, / certum scelus.

642-3: libera patrium metu / luctu parentes.^{639/}

Polynices azonban azt szeretné, ha bátyja bűnhődne.

Iocasta válasza:

poenas et quidem solvet graves:

regnabit. est haec poena.^{640/}

A thebai uralkodás családi átok - az lesz Eteocles számára is. Eteocles roppant gőgös fivérével szemben:

te turbae exulum

ascribo.^{641/}

- veti oda neki. Fejtegetése /654-659/, hogy ő inkább szigorral, mint szeretettel kíván uralkodni, nagyon erkölcsi iskolaízü,^{642/} s a vita itt félbeszakad.

Seneca nagyon nehéz feladatra vállalkozott ennek a résznek a megírásakor, s ehhez a feladathoz nem tudott felnőni. Egy feloldhatatlan dilemmától cselekvésre ösztönzött asszonyalakot rajzol, akinek minden igyekezete elvész a rétorika áradatában. Csak helyenként, nagyon ritkén tud egy-egy szép lélektani megfigyeléssel vagy formai bravúrral megvillantani valamit az előző két részletben megcsodált dramaturgiai szerkesztőkészségből.

A darab csonkán maradt. A miért kérdésére jónéhány elmélet született. Köztudott, hogy az "Oedipus" íráskor Szophoklész volt a mintaképe, s ott Iocasta megölte magát. Ezért kézenfekvő volt az a magyarázat, hogy művelt és hozzáértő közönsége előtt a mítosz euripidészi változatából "átmentett" hősnőt ismét felléptetni kockázatos volt. Ezt észrevette Seneca, s így darabja csak torzó maradt.^{643/} MESK más magyarázattal szolgál: Britannicus meggyilkolása után a testvérgyilkosság emlegetésével magára haragította volna Nerót.^{644/} Seneca látásmódja, ábrázolási technikája átalakulóban volt, és mint kísérletet félretette a csonka művet - véli PAUL.^{645/}

A darab másik szembetűnő sajátága a háromszori színváltozás. Ezzel Seneca erősebben vét a hármasegység törvénye ellen, mint a nyíltszíni gyilkosságok esetében. Ezt a megdöbbentő tényt el kell fogadnunk - mondja MESK.^{646/} De az a véleményünk, hogy ezt a problémát még az sem magyarázza, ha elfogadjuk, hogy a darab könyvdráma volt - mint ZWIERLEIN véli.^{647/}

A harmadik megoldatlan probléma: a kórus hiánya. Ez annál is inkább feltűnő, mivel a címet a görög példaképben, Euripidész darabjában a kórus szerepét betöltő phoinikiai nőkről kapta Seneca drámája is.^{648/}

Ezekre a kérdésekre a kutatás jelenlegi állása alapján megnyugtató választ nem adhatunk, fejtegetéseink eltérő célkitűzéseiből következően pedig nincs is szándékunkban adni. S noha - mint ZWIERLEIN mondja PAUL nézeteit bírálva^{649/} - a két rész között meglévő stilisztikai különbségek nem szolgálhatnak alapul annak megítéléséhez, hogy melyik rész született előbb. Vizsgálódásaink alapján halgatólagosan elfogadjuk azt a nézetet, hogy nem egyidőben keletkezett kísérleteket /drámatörredékeket/ hagyományoztak ránk "Phoenissae" címen a kéziratok.

IX.

MEGARA /"Hercules furens"/

"eat ad labores hic quoque Hercules labor:
vivamus."

/Sen. Herc. fur. 1316-1317./

A "Hercules furens" esetében ismét olyan darabbal van dolgunk, amelynek forrása a consensus philologorum szerint egyértelműen Euripidész *Ἡρακλῆς* c. fennmaradt drámája.^{650/} Néhány csekély számú töredék alapján római előzményt, Accius "Amphitruo" c. darabját feltételezi RIBBECK.^{651/} Más forrás alapján egy 1934-ben megjelent munkájában FRIEDRICH megkísérelte bebizonyítani, hogy Seneca drámájának megírásakor a téma egyik korábbi latin feldolgozását követte;^{652/} kevés tényanyagon alapuló, inkább spekulatív úton szerzett bizonyítékait azonban egy velős cikkében HAYWOOD könnyedén megcáfolta.^{653/} Amikor tehát a darabot elemezzük, bizvást ráhagyatkozhatunk a példaképet illetően kialakult egyértelmű állásfoglalásra: az egyetlen komolyan számításba vehető modell Euripidész darabja volt.

Egészen eltérő vélemény alakult ki viszont atekintetben, hogy a római feldolgozó szerkesztésmódja és drámatechnikája megállja-e a versenyt kiváló görög előképének művészetével. Már a múlt században akadt képviselője annak a nézetnek, hogy a Juno-prológgal egységesebbé vált a darab, amely Euripidésznél két részre hullt szét. A mű középpontjában vitathatatlanul Hercules áll, s a dráma egységét olymódon is elősegítette Seneca, hogy Hercules örülésének motívumát emeli ki, Lycus megbüntetésének motívumát pedig alárendelt szerephez juttatja csak.^{654/} A modern filológia pedig olyan erényre is felhívta a figyelmet, amelynek ellenkezőjét Seneca ellenzői mindig behizonyíthatták: Seneca a hosszú monológok dacára is cselekményességre törekedett.^{655/}

Nyomban szembetűnnek azok a cselekménymozzanatok, amelyekben Seneca eltért az euripidészi mintaképtől: Lyssa küldetését a prologust mondó Juno helyettesíti; a zsarnok Lycus Megara kezére pályázik; Theseus jóval korábban jelenik meg a római színpadon; s végül a gyermekek és Megara megölése feltehetően a nyílt színen ment végbe.^{656/} Különösen ennél a változásnál hördültek fel a kritikusok, hiszen a görög mester művében hírnök révén szerzünk tudomást Héraklész őrjöngésének szomorú eredményeiről. Ezt a megoldást, amelyet Seneca nyújt, érzéki hatásokra, megdöbbentő effektusokra hajló írói karakterének tulajdonították,^{657/} szemére vetve, hogy mit sem törődött a színpadi valószerűséggel.^{658/} Mind a

múlt századi, mind pedig a modern interpretátorok között akad azonban olyan, aki elképzelhetőnek véli azt a megoldást, hogy a gyilkosság itt is a színpalak mögött ment végbe, s Amphitryon csupán tudósít az ott történteokról.^{659/} A dráma szerkesztésmódjáról egészében elmondhatjuk, hogy bár a cselekmény, a görög modellt követi, az egyes részletek kimunkálása, s ebből eredően a lélektani motiváció sok mozzanata is önálló.^{660/}

Érdekes az is, hogyan vélekednek a filológusok Euripidész és Seneca ábrázolásmódjáról. A korábbi kutatók a görög szerző mellett törtek lándzsát: Euripidésznél dinamikus, Senecánál statikus, fejlődésképtelen jellemeket mutattak ki, illetve azt hangsúlyozták, hogy a görög humanitást rétorikus szaggatottság helyettesíti.^{661/} Csak az utóbbi időben, SIEMERS fejtegetései nyomán módosult a kép: Euripidész egyszerűbb hősöket, Seneca kimondottan heroikus hóstípusokat szerepeltet művében.^{662/}

Kétségtelen, hogy nehéz az eligazodás az összecepapó, gyakran egymást cáfoló vagy éppen - részben vagy egészben - fedő nézetek sűrűjében. Mivel azonban úgy látjuk, hogy Seneca darabjában az eltérő cselekményvezetés egységes szerekezetben valósul meg, és az eltérő részletek következményeként a szereplők lélektani motivációja más alapképletet mutat, s végül mert a római modell hatása bizonyíthatóan nem jöhet számba, hajlunk

HAYWOOD nézetére, aki szerint a darab legjobb jellemzőit Seneca nem Euripidésztől vette, hanem azok sajátjai, s végső soron Seneca az egész elbeszélés újjáalakítójának /"remodeller"/⁶⁶³ tekinthető.

Nem tartozik ugyan vizsgálódásunk szoros értelemben vett tárgyához Hercules jellemének vizsgálata, a probléma alól azonban nem térhetünk ki. Elkerülhetetlen mindkét mű Hercules-alakjának vizsgálata - elsősorban a szakirodalom tükrében -, mert a központi nőalak, a feleség Megara szerepfunkciója a hozzá fűződő viszonyból érthető csak meg mindkét esetben.

"Herakles verkörpert in seinem Geschick den Menschen, der unschuldig und wider alles Recht und alle Vernunft leiden muss."⁶⁶⁴ MÜFFEIMANN-nak ez a megállapítása egészében fogja át a figura szerepfunkcióját. Héraklész dicsőségének fényében, καλλιπινικος-ként lép színre Euripidész drámájában. Azáltal, hogy az Őrület munkái elvégzése után, minden tényleges motiváció nélkül tör rá, Euripidész szakított a mítosznak azzal a változatával, amely a hős munkáit mint a Héra által rábocsájtott Őrület következményeit tüntette fel, s ezáltal merészen szétbontotta a kapcsolatot hősének jelleme és Őrületében elkövetett tette között. "Die Tóνοι des Herakles und seine Wahnsinnstat berühren sich allein in dem einen Punkt, dass sie Handlungen ein und derselben Person sind."⁶⁶⁵ A tragikum tehát abból adódik, hogy Héraklész valami szörnyű dolgot követett el,

amely azonban jellemétől teljesen idegen, s amelyet mégis mint saját tettét kell magára vállalnia.

Bűnét iszonyú súllyal érzi magára nehezedni, és a gyilkosságért saját halálával akar bűnhődni.^{666/} Úgy érzi, tette minden emberi közösségből kizárja, ezért is rejti el Theseus elől boldogtalan fejét.^{667/} "Herakles fühlte, wie sehr er dieses Mitleids /des Freundes/ würdig ist."^{668/} A hí barát az, aki aztán a gyermekgyilkosságban Héraklész jellemétől merőben idegen tettet lát, egy új πόνος-t, amelyet a sokat szenvedett hősnek vállalnia kell, s felül kell rajta emelkednie. Neki, aki - Theseus szavaival - ἐνεργήτης βροτῶν/1252/, nem szabad oktalan halállal elvetnie az életet. Úgy véljük, Euripidész végső soron keserű kicsengésű darabot nyújtott át kora emberének, különösen ami az istenek és az emberek viszonyát illeti, s amelynek tanulságait találónan összegzi a modern interpretátor: "Nicht vom inneren Wert, sondern von äusseren Werten wird das Leben der Menschen bestimmt, und zwar offenbar willkürlich /671-672: εἰς τὸ ὄνομα τῆς αἰῶν /πρὸς τὸν μόνον αὐτὸν /."^{669/}

Seneca hősének eredetisége kétségbevonhatatlan, és senecai értelemben tragikus hős. Juno gyűlölete eleve kiszabja útját, de jelzi nagyságát is:

quaeris Alcidae parem?

nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat.^{670/}

Emberfölötti ember-volta, hős-volta,^{671/} ragyogó hőstettei váltják ki Junóból a mítosz megkövetelte bosszút:

me viciit et se vincat et cupiat mori
ab inferis reversus.^{672/}

Gigantikus küzdelmei után békét akar a világnak, s a
zsarnokság feltétlen megszüntetését kívánja:

...alta pax gentes alat;
non saevi ac truces
regnent tyranni;^{673/}

A munkákból kifogyott, megsértett istennő tudja, hogy
Hercules erőszakkal akarja megszerezni helyét az isten-
nek között:

...quaerit ad superos viam.^{674/}

Az a sejtésünk, Seneca ebben a darabjában áll a
legközelebb a görög tragédiához, legalábbis abban a
tekintetben, hogy a hős hübriszt nyomon követi szük-
ség szerű bukása. Ez azonban csak a dráma első felére,
az ugyancsak *κακίῆνικος*-ként visszatérő Herculesre igaz
megállapítás, mert jelleme az ébredés után válik igazán
érdekessé és emberivé - anélkül, hogy megszűnne hős
lenni.^{675/} Döntő szerkesztésbeli eltérés, hogy nem
Theseus, hanem az apja, Amphytrion az, akinek a hatá-
sára Hercules eláll öngyilkossági szándékától. A mód,
ahogyan Amphytrion célját eléri, jellegzetesen senecai:
azzal fenyegetőzik, hogy öngyilkos lesz.

AMPH. non feram ulterius moram,
letale ferro pectus impresso indum:
hic, hic iacebit Herculis sani scelus.^{676/}

HERC. Iam parce, genitor, parce, iam revoca manum.
succumbe, virtus, perfer imperium patris.
eat ad labores hic quoque Hercules labor:
vivamus;^{677/}

A kiemelt résznek döntő jelentőséget tulajdonítunk: Hercules számára az élet vállalása, maga a továbbélés jelent új, hozzá méltó feladatot. Mint láttuk, Euripidésznél Theseus az örület hatására elkövetett gyilkosságot jelölte meg új munkaként, s a barátság szép mozzanata, amikor városába hívja Héraklészt, abba a városba, melynek dicsőségére válik, hogy őt befogadta.^{678/}

Hercules habozik ugyan, hová meneküljön,^{679/} patetikus kérdés-sorozata után azonban elhangzik a megváltást jelentő mondat:

THES.

Nostra te tellus manet.

...illa te, Alcide, vocat,

facere innocentes terra quae superos solet.^{680/}

Ahogy SIEMERS mondja: a senecai Hercules elvesztette nemzeti görög jellegét, anélkül, hogy nemzeti római vagy örök sztoikus hőssé vált volna.^{681/} Véleményünk is az, hogy Seneca írói szándéka nem az volt, hogy ezt a ragyogó jellemet örök sztoikus hőssé merewítse, de Hercules tipikusan sztoikus jellem, aki elfogadja a szenvedést - az életet - mint a megtisztulás útját, ahelyett, hogy elmenekülne előle.^{682/}

Egész szerepének súlyát tekintve Megara Amphitryonhoz kötődik Euripidész darabjában. A kettejük között

meginduló párbeszédéből - Amphitryon proológusa után - világosan kirajzolódik álláspontjuk, amelyről szerencsétlen helyzetüket megítélik. Amphitryon reménykedik. Reményét arra alapozza, hogy a szerencsétlenség éppen olyan gyorsan változhat jóra, mint amilyen hirtelenséggel a boldogság balsorssá változott.^{683/} Ez ad erőt számára a kitartáshoz. Van azonban ennek a reménykedésnek bizonyos passzív színezete: "Es kennzeichneth eine Haltung, die... ihre Kraft gewinnt aus der Erkenntnis, dass diese äusseren Umstände sich wandeln können."^{684/} Ezért indokolt, hogy a több energiával rendelkező öreg kél Héraklész védelmére Lykosszal folytatott szóváltásában, és bátorságával a kart is maga mellé állítja.

Megara kezdetől más nézetten van. Nem remél, és Lykosz színe előtt fejti ki véleményét. Héraklész visszatérésében nem bíz, ^{685/} sem abban, hogy Lykosz érzelmein változtathatnak, ^{686/} és lemond arról is, hogy gyermekei számára a száműzetést kérje büntetésül. ^{687/} Végső megoldásként csak a halál marad /Eur. 307./ - s ez új jellemvonás. Már nem számít arra, hogy a külső körülmények megváltozhatnak, "sondern ist Ausdruck einer Haltung, die sich befreit von dem von aussen Kommenden Zwang."^{688/} Megara úgy próbálja tehát elnyerni cselekvési szabadságát, hogy lemond a cselekvésről. Ebben az önfeladási gesztusban - "Entschluss zur Selbstaufgabe", ahogyan MÜFFELMANN nevezi ^{689/} - igen nagy vonzerő rejlett a római drámaíró számára.

Mégsem vette át! MÜFFELMANN igen logikusan fejleszti tovább a gondolatot: "Bei Megara wird das *τοῦ μᾶν* als ein rein geistiger Akt gefasst, dessen Voraussetzungen allein im Menschen selbst ruhen und der seinen Sinn in der Wahrung der inneren Freiheit des Menschen zum Handeln findet."^{690/}

Euripidész lélektani ábrázolásának csúcspontja a darabban, hogy ez a nagyszerű nőalak álláspontját el tudja fogadtatni Amphitryonnal is: ő is átveszi Megara bátorságát. Döntését tett követi: elhagyja a védelmet biztosító oltárt,^{691/} s Megara kérésére a tyrannus megengedi, hogy felöltse halotti díszüket. Olyan hős-típust teremtett e nőalakban Euripidész, amely még ott is cselekvésre képes, ahol úgy vélte, hogy már csak szenvednie lehet.^{692/}

Miután röviden összefoglaltuk az euripidészi hősnő vonásait, vigyázó szemünket a Seneca-mű Megara-alakjára kell fordítanunk. A döntő különbséget, hogy nem Amphitryon, hanem a zsarnok Lycus az ellenfele Seneca darabjában, kedvezően ítéli meg a szakirodalom. Fontosabb szerephez jut, kibontakozhat rettenthetetlen és tiszta jelleme.^{693/} Általánosan elfogadott nézet, hogy egy magasrendű sztoicizmus képviselője.^{694/} Színre lépésekor kimondott első szavai már abban a gondolatkörben mozognak, amely egész személyiségét leköti:

Emerge, coniunx...^{695/}

A bevezető párbeszéd dramaturgiai funkciója tulajdonképpen az, hogy tisztázza a beszélgetőpartnerek álláspontját. Az euripidészi szituációtól eltérően nem fenyegeti őket közvetlen veszély, noha Lycus Megara apjának és fiúvéreinek meggyilkolása árán jutott hatalomra. Amphitryon rendületlenül bízik Hercules visszatérésében:

aderit profecto, qualis omni solet
labore: maior.^{696/}

Megara elbizonytalanodott. Szavaiban ott bújkál egy megmagyarázhatatlan előérzet, amely eléggé általánosítóvá teszi megállapításait, mégis jelzi a meghatározhatatlan sorstól való félelmét:

Iniqua raro maximis virtutibus
fortuna parcit; nemo se tuto diu
periculis offerre tam crebris potest:
quam saepe transit casus, aliquando invenit.^{697/}

Ekkor lép fel Lycus, aki hangsúlyozza, hogy nagynevű ősei nincsenek ugyan, de van "clara virtus"-a /340/, és dinasztikus érdekből uralmát egy Megarával kötendő házassággal kívánja megalapozni:

quod si impotenti pertinax animo abnuet,
stat tollere omnem penitus Herculeam domum.^{698/}

A senecai szituációteremtés tehát ismét eltér annyiban, hogy Hercules feleségét, gyermekeit és apját csak itt fenyegeti veszély. Megara választás elé kerül, míg az euripidészi hősnő előtt ehhez hasonló lehetőség nem volt. Seneca - nyilvánvalóan szándékosan - nemcsak

eltérő alaphelyzetet használ fel, hanem azt ki is élezi, hogy hősnőjének alkalmat teremtsen lényeges erkölcsi tulajdonságok kibontakoztatására.

Megara válasza egyenes következménye az előzményeknek: természetes, hogy irtózik apja és fivérei gyilkosától. Érzelmei azonban aktivitással, válasza agresszivitással teli:

una res superest mihi

fratre ac parente carior, regno ac lare:

odium tui,... 699/

sőt továbbmenve megjósolja a bitorlónak, hogy őt is utóléri a thébai királyi házat sújtó fátum /395-396/.

Lycus mérsékletre inti /409-410/, majd kijelenti:

es rege coniunx digna: sociemus toros. 700/

Nincs indokolva, milyen tulajdonságok alapján találja királyhoz méltó feleségnek Megarát, nyilván azonban elsősorban származása miatt.

Megara megrémül; a közvetlen fenyegetés azonban az indulatok síkjáról az erkölcsi tulajdonságok szférájára felé tereli, és mindenekelőtt hűségét hangoztatja:

non vincet fidem

vis ulla nostram; moriar, Alcide, tua. 701/

Nem halálvágyról van szó itt sem, hanem a halál vállalásáról, hogy elveiből ne kelljen engednie. Lycus nem mellőzi ugyan a kényszer említését /426; ez már szinte rekvizitum a drámákban!/, azonban nyomban hangnemet változtat. A villámgyors riposztok tagadhatatlanul

Senecára vallanak:

LYC. Effare thalamis quod novis potius parem
Regale munus.

MEG. Aut tuam mortem aut meam.^{702/}

Mesteri módon van megoldva az átmenet egy Lycus-Amphitryon párbeszédbe. Amphitryon akkor veszi át a szót, amikor az őt érintő problémára, Hercules származásának kérdésére kerül sor. Nagyon találó CASTIGLIONI megállapítása: Amphitryon és Megara - két lélek, de egyazon gondolat, s ez Hercules:^{703/}

LYC. Quod patre genitus caelitum sperat domos?

AMPH. Miseranda coniunx Herculis magni, sile:

partes meae sunt reddere Alcidae patrem
genusque verum. /etc./^{704/}

Kettőjük szópárbaját Lycus immár határozottabb formában megismételt fenyegetése zárja le, s így ismét Megara személye kerül előtérbe:

LYC. sin copulari pertinax taedis negat,
vel ex coacta nobilem partum feram.^{705/}

Ekkor éri el tetőfokát Megara ellenállása is, a Danaidák bűnével fenyegeti meg a királyt: "dest una numero Danais: explebo nefas" /500/. Erre Lycus megparancsolja, hogy a menedékül szolgáló templomot gyújtsák fel, ő pedig Neptunusnak fog áldozni. S hogy bosszúja még teljesebb legyen, megtagadja Amphitryontól, hogy elsőként halhasson meg.^{706/}

Megara a darab hátralévő részében "persona tacita"-ként szerepel, csupán akkor sikolt fel, amikor Hercules őrjöngése során egyik gyermekén követ el szörnyűséget; Hercules ekkor Junóval téveszti össze.^{707/} Ugyanakkor Euripidész darabjában ő az, aki fogadja a hazatérő hőst, és felvilágosítja szorongatott helyzetükről. HERRMANN igyekezett megvédeni Senecát azoktól a vádaktól, amelyekkel azért illették, mert Megara egyetlen szóval sem üdvözli a hazatérő hőst.^{708/} Úgy véljük, többről van itt szó, mint a három beszélő és egy néma személy Seneca által olyannyira tisztelt horatiusi szabályáról, sőt ez a probléma közelebb visz bennünket a nőalak egész jelentőségének megítéléséhez.

Megarán saját jóslata teljesedik be: "quem saepe transit casus, aliquando invenit" /328/. Ez a bizonytalanlódó, aggodalommal teli nőalak nem illett az életet "labor"-ként, rárótt feladatként vállaló hős mellé, s amikor Seneca a későbbiekben nem szerepelteti, abban következetes szerkesztői szándékát véljük felfedezni. Egyszerűen a drámai alaphelyzet tette szükségessé kizárását. Ugyanakkor /ez pedig Euripidész szerkesztői következetességét igazolja/ a görög drámában indokolt, hogy a drámai agónban győztes Megara fogadja Héraklészt. S ha az euripidészi hősnőről azt mondtuk, hogy olyan helyzetben is képes cselekedni, ahol - úgy vélte - már csak szenvednie lehet, Seneca hősnőjéről éppen az ellen-

kezdőjét mondhatjuk: lemond a cselekvésről, mihelyt úgy véli, kellő erkölcsi alapra tett szert ahhoz, hogy szenvedni tudjon. Vagy - hogy tompítsunk a paradoxon élén - azt is mondhatjuk: indulatait megzabolázva, elveitől vezettetve csupán szélsőséges cselekvésre /szenvedésre/ képes.

Ebben látjuk a két nőalak különbségét, hangsúlyozva, hogy jellemük kimunkálásakor és a férjükhöz való viszony bemutatásában mindkét alkotó következetes magonddal dolgozik.^{709/}

X.

ÖSSZEGLÉS

Amikor megkíséreljük összefoglalni mondanivalónkat, mindenekelőtt Seneca jellemábrázoló művészetének titkára igyekszünk rábukkanni. Kiindulási pontunk annak világos lerögzítése legyen: Seneca hősei telve vannak egy hatalmas arányú katasztrófa-készenléttel. A császárkori Róma, az a Róma, ahol nap mint nap folytak az udvari intrikák, egymást érték a kivégzések, orgyilkosságok, a fajtalanság és tobzódás Rómája, Suetonius botránykrónikájának, a Caesar-életrajzoknak, Tacitus történeti munkáinak és sok más hasonló tárgyú műnek a színtere, kitörölhetetlenül rányomja bélyegét a Seneca-oeuvre nem lényegtelen részét alkotó drámákra. A létbizonytalanság sokszor a végzet, a fátum alakjában realizálódhatott a mindennapok embere számára is, és kivétel nélkül uralkodik a drámai hősökön. S ez a nagy művész olyan figurákat keltett életre, amelyek óriási energiatöltéssel rendelkeztek. Ez ezeknek a drámáknak a keletkezésében az első - és a döntő - meghatározó tényező.

Mindez azonban egy fegyelmezett, zárt, tudatos építésű szerkezetben jelenik meg. Mindenütt, ahol lehetőségünk volt rá, igyekeztünk hangsúlyozni: dramaturgiai következetlenségei ellenére, helyenként szélsőséges megjelenítési módja ellenére is Seneca gondosan megkomponált drámaszerkesztésre törekedett. Nagy segítségére voltak ebben a klasszikus példaképek, amelyek alapján dolgozott. Az a következetesség azonban, ahogyan a "Medea"-ban egy szilárdnak hitt világrend összeomlását ábrázolja, vagy ahogyan a "Hercules furens"-ben javít a példaképül szolgáló modell szerkezetén, mindenképpen elismerésre méltó. A Hercules-dráma esetében felhívtuk a figyelmet arra is, hogy Megara alakjának következetes beépítése a darabba önmagában is kiváló teljesítmény.

Nem feledhetjük azt sem, hogy nemcsak a példaképek kötötték, hanem maguk a mítoszok is, amelyeket a példaképekhez hasonlóan készen kapott az előző évszázadok kultúrkinéséből. Héraklész, Oidipusz, Phaidra, Déianeira sorsának ismerete alapvető műveltségbeli elemét képezte annak az olvasórétnek, amelynek az érdeklődésére Seneca egyáltalán számot tarthatott. A mítosz-hős pedig eleve elrendeltetés-szerűen magával hozta beteljesült mítosz-sorsát is, amelyen változtatni nem lehetett.

Mindezzel számolt Seneca is. S hogy mégis lényeges emberi viszonylatokat fejezhet ki drámáiban, az kizárólag annak köszönhető, hogy hőseit igyekszik

feloldani mítikus kötöttségeiktől, akadálytalanná próbálja tenni önkibontakozásukat, azaz: motiválja őket. A legragyogóbb példája ennek Phaedrájának lélekrajza, vagy "Hercules Oetaeus" c. drámájának mesterien megformált Deianeira-figurája. Bennük látjuk Seneca lélektani motiváló művészetének legnagyobb teljesítményeit, s Deianeira jellemrajzánál kiváltképpen hangsúlyoztuk, hogy erős mítoszhoz-kötődése ellenére sem válik másodlagos szereplővé, hanem a konfliktus előidézőjeként nagyon is az előtérbe kerül.

A mítosz-hős és az emberi magatartás motiválása között rendkívül szoros összefüggés figyelhető meg: mennél inkább mítoszhoz kötött a cselekmény, annál erőteljesebb az igény a gondos lélektani motiváció iránt. Ilyen szempontból ismét a két Hercules-dráma, az "Oedipus" és a "Phaedra" kerül az első helyre. De még olyan esetben is, mint az "Agamemnon", amelyben éppen a központi nőalak, Clytaemnestra lélektani fejlődésrajza hiányos, kárpótol bennünket a mellékalak, Cassandra ragyogó figurája. Egyáltalában: az író hősei lelkivilágának minden moccanását követni akarja, s mint egy jellegzetesen olyan kor embere, amely tettekre nem nevelt, azzal igyekszik kárpótolni magát, hogy legalább szándékaikról tudósítja olvasóját, nézőjét, vagy éppen hallgatóját. S ez a szándék nagyon őszinte hangon szólal meg.

S végezetül - de nem utolsósorban - meg kell emlékeznünk egy olyan lényeges befolyásoló tényezőről is, mint a korízlés. Miként az aranykor íróinál a világhatalom és világkultúra szimbólumává szublimált Róma-kép is bizonyos értelemben absztrakció csupán, ugyanúgy az ezüstkor irodalmába sorolt Seneca drámáiból kibontakozó, rendkívül áttételesen ábrázolt társadalom képe sem azonos az Imperiummal, a császárkorban felvirágzó provinciák nagy közösségével, s még a római egy millió nézeteit sem tükrözi. A plebs Romana a "panem et circenses" jelszava alatt élte le életét, s ha e kettő megvolt, minden jó volt. A Seneca-drámákból áttételekkel analizálható világlátás egy szűk társadalmi körnek még a "libera res publica"-ból szívtott, abban gyökerező nézete az új világról.

Csak abból az aspektusból értelmezhető ennek a szűk arisztokratikus rétegnek a létbizonytalansága, egész műveltségesszménye, és az a vonása, hogy rendkívüli módon megedződött az erős érzelmi effektusok iránt. Nero udvara pompájával, minden képzeletet felülmúló pazarlásával, látványosságaival és véres eseményeivel mintegy külső keretét szolgált ezeknek a drámáknak. S amikor az újkori filológus felhőrdül olyan jelenetek olvastán, hogy Phaedra öngyilkos lesz a nyílt színen /ugyanúgy Iocasta is/, vagy hogy Medea és Hercules ugyancsak a nézők szeme előtt végez gyermekeivel,

megfelelkezik arról, hogy a kor embere - és az a társadalmi osztály is, amelyből Seneca származik, s az a szűk rétege is, amelynek dolgozott - jóval nagyobb szörnyűségekhez edződött. A megjelenített valóság még így is szublimált képmása annak a vaskos földi realizmusnak, amelyet tükrözni hivatott volt.

Ha van korlátja a senecai művészetnek, akkor az eredete itt keresendő. Elkerülhetetlen ugyanis az összeütközés a hősi természet - a mítosz-hős - és az ábrázolásmód között. Sem az önkibontakozásra-törekvés szép igénye, sem a lélektani motivációra törekvés szüntelen megnyilvánulásai, sem a korízlásnak tett engedmények, sőt a kor atmoszférájának szüntelen jelenléte sem juttathattak érvényre egy társadalmi igényű ábrázolást, mert a mítoszjellem az események külsődleges effektusaira hangolt természetével a legszebb írói szándéknak is gáncsot vetett.

Hogy konkrét példát mondjunk: Seneca egész baráti köre, az a szűk társadalmi kör, amelyben élt, tudomásul vette a történelmileg szükségszerűt, a "libera res publica" eltűnését, de izzó gyűlölettel fordult a zsarnokság ellen, s a védekezés legjobb módjának a sztoikus életideálok követését tartotta. Seneca drámáiban számtalan célzás történik a zsarnokságra, a hősök megnyilatkozásaiból akár a szerző jó uralkodóról vallott nézeteinek katekizmusát is összeállíthatnánk - mégis mindez hatástalan. Mert egy mítikus mesében mítosz-hős mondja el; a mítoszjellem az ábrázolás korlátjává válik.

A következőképpen pedig a jelenség-hős, amely a retorikus stílus hagyományai szerint deklamál. Számos helyen utaltunk a senecai stílus három elemére: a leírásokra, a deklamációkra és a villogó szentenciákra. Természetesen nem ez az egyetlen oka annak, hogy Seneca a retorikus stílus legpregnansabb képviselőjévé vált. Csírájában jelen van már az a születőben lévő ellentmondás, ami az aranykori irodalomban még nem éleződött ki: ellentmondás van keletkezőben a társadalmi-politikai valóság és az egyoldalúan Róma-centrikus írói világlátás között. A születő "új stílus"-ról van szó, mely a deklamáció minden műfajban érezhető uralomra jutását is elősegítette, s ez üres pózaival, tartalmatlan formai virtuozitásával a stilisztikai mutatványok egyik legfőbb serkentőjévé vált.

Tagadjuk, hogy Seneca drámái az író retorikus művészete fitogtatásaként születtek volna, s tagadjuk azt is, hogy hősei csupán sztoikus ideáljainak megtestesítői lennének. S ha az egy hősre koncentrált-ságot meg is sínyli pl. az "Oedipus" Iocasta-figurája, ellenpéldaként ott áll a "Phoenissae" első része, amelynek két epizódjában Seneca egészen újszerű megoldással kísérletezett: azt vizsgálja, két ember jellege hogyan feltételezi egymást, hogyan nyer egymástól újabb és újabb impulzusokat a cselekvéshez. S ha a széthulló kompozíciót a "Troades"-ben nem is ellen-súlyozhatja az érzések emelkedett pátosza, az újszerű

szituációteremtés, ellenpéldaként felhozhatjuk a "Hercules furens" már dicsért zárt kompozícióját. Aki ilyen drámai teljesítményekre képes, azt nem lehet és nem szabad "tandrámaíróvá" degradálnunk, s ilyen értelemben védelmére kell keltnünk, ahogyan ezt meg is tettük.

Valljuk viszont, hogy a Seneca-drámák nagyon sok gondolata megvan Seneca leveleiben. Sztoikus nézeteinek egész építménye a levelekből került drámáiba, nemcsak nőalakjai sztoicizmusát, hanem csaknem minden figurájának sztoicizmusát tekintve. A modern interpretátorok egyre inkább erre felé orientálódnak. Nekünk azonban nem ez volt a célunk: azt próbáltuk tisztázni, nőalakjainak megalkotásánál mit használt fel számbavehető görög és római példaképeiből, s mi tekinthető saját invenciójának. Tisztában vagyunk azzal, hogy az amúgy is tengernyi Seneca-szakirodalom szinte naponként hoz felszínre új eredményeket, ha nem is mindig a drámák vonatkozásában. Ennek a tudatában hadd zárja gondolatmenetünket az Augustus-kori elégikus szép sora: "In magnis voluisse sat est."

Talán sikerült bebizonyítanunk, hogy Seneca újat tudott nyújtani görög mintáihoz képest, s érthető, hogy a hangsúlyozottan emberi érzelmeknek az egykorú társadalomban s az ezzel kapcsolatos erkölcsi világrendben szükségszerű konfliktusait ábrázolva miért vált legfőbb példaképévé a francia klasszicizmus pszichológiai drámáinak. Hogy az ún. hármas egység

törvénye /a görög tragédiát nem ismerve és Arisztotelészt félreértve/ Seneca tragédiái nyomán honosodott meg a francia klasszicistáknál, az ma már alig képezheti vita tárgyát. E kétes értékű hatás mellett azonban sokkal fontosabbnak tartjuk annak hangsúlyozását, hogy Seneca hősei, és elsősorban tragikus hősnői, örökérvényű /azaz klasszikus/ példát szolgáltatottak a későbbi európai drámairodalom számára. Hiszen Seneca tragikus hősei kétségtelenül megelevenedtek Európa későbbi századainak színpadain, s a tragikus hősnő, Phaedra Seneca nélkül soha nem lett volna Racine legsikerültebb darabjának hősnőjévé, míg Déianeira véres alakja Shakespeare kegyetlen hősnőjének, Macbethnek ugyancsak véres alakját idézi fel emlékezetünkben, hogy a többieket ne is említsük. Úgy hisszük, ennyi elegendő is a tragédiaíró Seneca védelmére, s az európai irodalom történetében betöltött szerepének felvillantására.

J E G Y Z E T E K

I.

- I. 1 1/ Monum. Germ. hist. auct. antiq. 8.
Berlin 1881 385 carmen IX.239-241:
"quorum unus colit hispidum Platone
... orchestrum quatit alter Euripidis".
Idézi SCHANZ GRL II 1935 457. Vö. még
HERRMANN 1924 64.
- 2/ Quint. Inst. X.1, 129; Plin. Epist.
V. 3, 5; Tacit. Ann. XIV. 52. Idézi
PLESSIS 1909 496.
- I. 2 3/ Quint. Inst. VIII. 3, 31. Idézi
PLESSIS 1909 497.
- 4/ Vö. PLESSIS 1909 498, KAPPELMACHER-
-SCHUSTER 1934 314.
- I. 3 5/ Vö. BÜCHELER /1879/, WILLAMOWITZ /1883/,
ZOELLNER /1892/, CHARLIER /1954-1955/
vonatkozó munkáit.
- 6/ Vö. LANDMANN 1928 485-493.
- 7/ Vö. ZOELLNER 1887. RIBBECK /1875/ annak
tisztázására vállalkozott, hogy a görög
modellek átdolgozásakor Seneca mennyi-
ben támaszkodhatott római tragédiaköltő
elődeire.
- 8/ MARTI 1947 16: "But in the case of Seneca,
as in that of Varro and Diogenes, the re-
sult was not real drama but pseudo-tragedy."

I. 4 9/ BOISSIER 1861 12.

10/ BIRT 1911 342.

11/ PLESSIS 1909 498-499; HEINEMANN 1920 3; KAPPELMACHER-SCHUSTER 1934 317; SCHANZ GRL II 1935 468; BEARE 1950 227. Utóbbi véleményét érdemes szó szerint idézni: "... the Senecan tragedies are simply artificial imitations of Greek tragedy, worked up in the style of the Silver Age, and they are meant to be read or declaimed, not to be acted."

I. 5 12/ HERRMANN 1924 195.

13/ BIEBER 1939 397: "I consider it possible, therefore, contrary to customary opinion, that the tragedies of Seneca were still presented on the stage."

14/ Legpregnásabb képviselői: E. PARATORE, F. GIANCOTTI és R. GIOMINI. Vö. utóbbinak 1955-ben publikált tanulmányában a 11-15. oldalon közzétett fejtegetéseit.

15/ B. L. HIJMANS /1966 237-251/ érdekes tanulmányában azt vizsgálja, hogyan jelenik meg a világegyetem "színházának" élménye Seneca filozófiai műveiben, mindenekelőtt leveleiben. Egyik megállapítását idézzük: "The wise man is cast in his role as a spectator and he is advised not to become involved in a byplay. The games of fortune seem to be staged in the theatre of nature, though there is, of course, no guarantee that Seneca's imagery does not shift from one passage to the other. We, men, are then the audience of the spectacle of the universe, and nature is its author."

- 16/ ZWIERLEIN 1966 126.
- I. 6 17/ Uo. 166.
- 18/ V8. MÜLLER 1953 463, HANSEN 1964 19.
- 19/ V8. HUSNER 1924 53, PAUL 1953 16.
- 20/ V8. HERZOG 1928 51.
- I. 7 21/ A miénkhez hasonló szándékkal készült tanulmány, ismereteink szerint, mind-össze egy van. Ez LYDIA VAN DE MERT "Caractères des femmes dans les tragédies de Sénèque" c. munkája /Diss. Univ. Louvain, 1935. Dactyl./. Az Országos Széchényi Könyvtár 1964. április 21-én kelt értesítése /száma: 17-514/63/:
- "A kiadványt nem tudtuk megszerezni, mert a Louvain-i egyetemi könyvtár állomány 1940-ben megsemmisült, más könyvtárak pedig nem rendelkeztek az anyaggal. Kérésüknek sajnos fentiek miatt nem tudunk eleget tenni. Az ügyet lezártuk."
- Aláírás: Tóth Sándor osztályvezető h. Ambrusné. - A munkához tehát objektív okok következtében nem jutottunk hozzá.

II.

- II. 8 22/ Lásd: HERRMANN 1924 289.
- 23/ DENGIEL 1913 20.
- 24/ PARATORE 1957 64.
- 25/ HERRMANN 1924 292.
- II. 9. 26/ MORICCA 1915 219.
- 27/ TRENCSENYI-WALDAPFEL 1964. V. - Hasonló véleményen van I. M. TRONSKIJ is az antik irodalomról szóló könyvében /1953

455/, s ugyanezt a korízlésre-reagálást hangsúlyozza GIOMINI is. /1955 18-19./ Ő kiemeli, hogy Euripidész nagyon nagy nyomásnak lehetett kitéve, ha változtatott művészi ideálján és eszmeiségén.

28/ Vö. HERRMANN 1924 292.

29/ GIOMINI 1955 13.

30/ Érdekességként hadd említsük meg, hogy Seneca Phaedrájának alapján megkísérelték rekonstruálni Euripidész elveszett *ἡ πόλυτος καὶ τυττομενος*-át. Vö. ZINTZEN 1960.

II. 10 31/ MÜFFELMANN 1965 49-52.

32/ PARATORE 1952 212.

33/ GIOMINI 1953 22.

II. 11 34/ HERRMANN 1924 292.

35/ A kérdéssel bővebben foglalkozik GIOMINI /1955 23-31/. Gondolatmenete egy ponton /Phaedra tudja, hogy a halandó ember sohasem tud a rossztól menekülni és sohasem tudja a rosszat kikerülni/ érintkezik MÜFFELMANN már említett gondolatsorával. - A szerző a töredékeket elemezve arra a megállapításra jut, hogy bár közvetetten, de Seneca a maga Phaedrájához a szophoklészi tragédia típusát használhatta fel.

36/ Vö. DENGYEL 1913 20; HERRMANN 1924 289.

II. 12 37/ MORICCA 1915 206.

38/ Uo. 215.

39/ GIOMINI 1955 28.

40/ PARATORE 1957 66.

II. 15 41/ Vö. GIOMINI 1955 33. - A motívum Senecánál és Ovidiusnál való meglétét említi MORICCA is. /1915 207/

42/ Vö. Sen. Phaed. 110-111, 394-397.

Ov. Her. IV. 38-46, 103-104.

Eur. Hipp. 208-231.

Említi GIOMINI /1955 32/, és DENGYEL /1913 23/.

43/ Vö. Sen. Phaed. 113-119.

Ov. Her. IV. 57-58, 165-166.

Eur. Hipp. 337-338.

Említi DENGYEL 1913 21-22.

44/ Vö. Sen. Phaed. 124-128.

Ov. Her. IV. 53-60,

Eur. Hipp. 339-343.

Említi RIBBECK 1893 86, és MÜFFELMANN is 1965 48.

45/ Vö. Sen. Phaed. 185-194.

Ov. Her. IV. 11-12.

Eur. Hipp. 359-361.

Eur. frg. N² 433.

Utóbbi említi DENGYEL 1913 27.

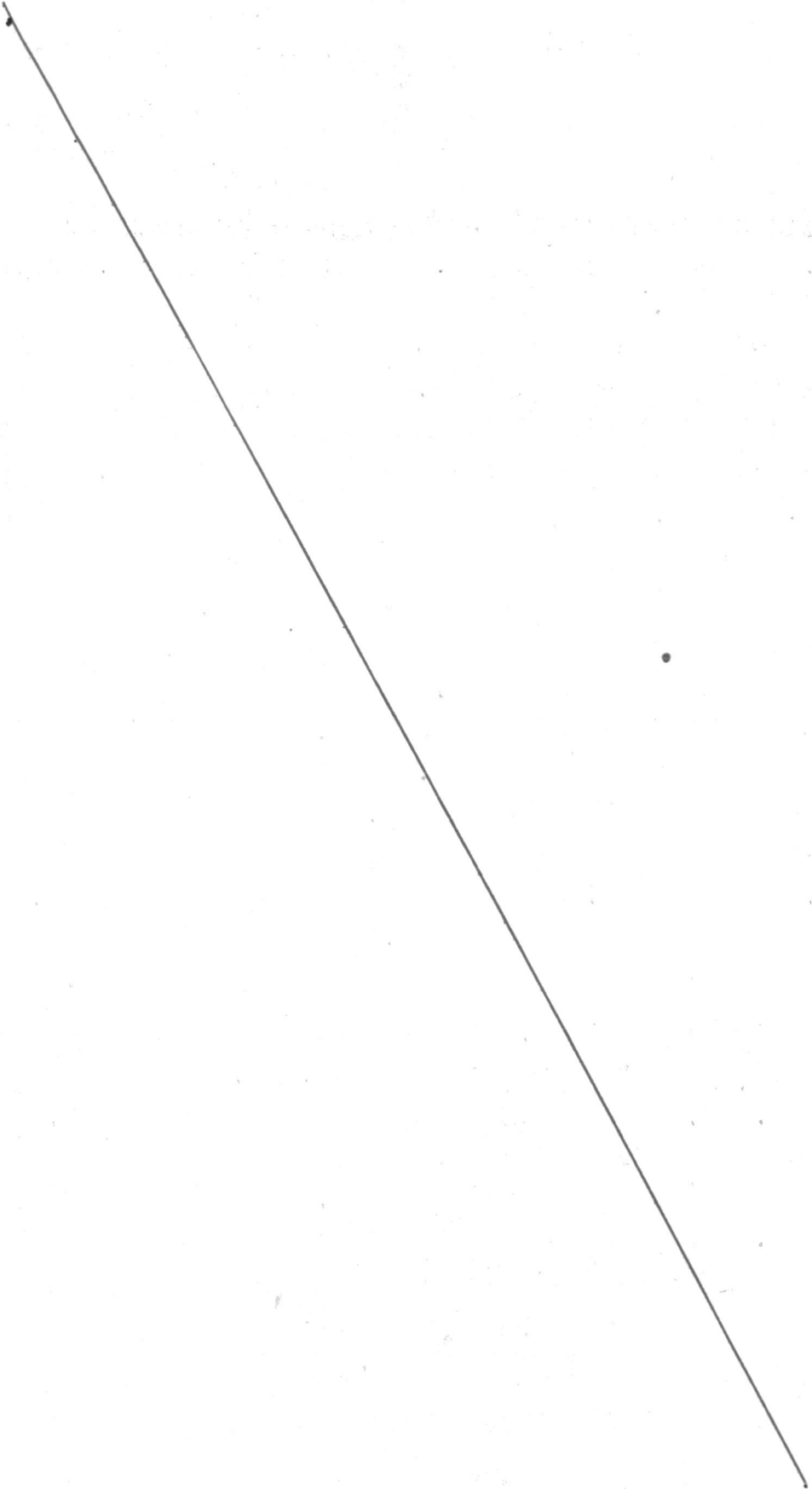
46/ Vö. Eur. Hipp. 398-399.

Ov. Her. IV. 151-152.

II. 16 47/ Vö. Sen. Phaed. 184.

Eur. Hipp. 1034-1035.

MÜFFELMANN említett tanulmányában lehetőségként elfogadja, hogy az ellentét megfogalmazásánál Seneca a sztoikus eszmekincset követi, de valószínűvé teszi annak lehetőségét is, hogy esetleg Euripidész "Medeia"-jának híres zárógnómáját fogalmazza át /Eur. Med. 1078-1080/, vagy az elveszett Euripidész-darabból vette át.



Indokolatlannak tartjuk azonban azt az állítását, hogy ez a kétely kívülről, adott esetben a dajkától ered /MÜFFEL-MANN 1965 48/.

48/ CHARLIER 1954-1955 223.

II. 17 49/ THOMANN 1961 20-21.

II. 18 50/ MORICCA szerint /1915 183/ az az ötlet, hogy Theseus az Alvilágban jár, Seneca saját leleménye.

51/ Sen. Phaed. 97-98.

52/ Uo. 192.

II. 19 53/ Uo. 99.

54/ Vö. Sen. Phaed. 110. A sor elejére helyezett hangsúlyos "Iuvat" éles szembenállást fejez ki a 100., 105. és 106. sor "Non"-jával és a 108. sor "nec"-jével szemben.

55/ Sen. Phaed. 112.

56/ Sen. Phaed. 119.

57/ A legjellemzőbb QUARTANA véleménye, aki mindent elsőprő bűnös szenvedélyről beszél, s arról, hogy Phaedra irigyli /!/ anyja bűnös szenvedélyét. /1918 92/

58/ Jellemző sztoikus gondolatok a halálról, mint szabadítóról szerepelnek Seneca más műveiben is, jegyzi meg THOMANN, 1961 322-324.

II. 20 59/ Sen. Phaed. 143-144.

60/ Uo. 165.

61/ Uo. 177-180.

62/ Uo. 184.

- II. 21 63/ ALLERAM 1907 57.
64/ Idézi ALLERAM ih.
65/ Sen. Phaed. 185.
- II. 22 66/ Uo. 195-197.
67/ Uo. 204-205. A sor gondolati egyezést mutat Euripidésszel, vö. Eur. frg. N² 437. - Idézi THOMANN 1961 328.
68/ Sen. Phaed. 217.
69/ Uo. 253-254.
- II. 23 70/ Uo. 256-257.
71/ Uo. 268-269.
72/ FRIEDRICH 1933 46 s köv.
73/ MÜLLER 1953 462 3. sz. jegyzet.
- II. 24 74/ MORICCA 1915 208.
75/ TRABERT 1953 13.
76/ Sen. Phaed. 446.
77/ GIOMINI 1955 17.
- II. 25 78/ Sen. Phaed. 635.
79/ Uo. 645.
80/ A motívumot említi MORICCA /1915 209/ és CHARLIER is /1954-1955 134/.
81/ Sen. Phaed. 711-712.
- II. 26 82/ Vö. uo. 871-881.
83/ Vö. HERRMANN 1924 414.
84/ Sen. Phaed. 893.
- II. 27 85/ PARATORE 1957 66.
86/ PARATORE uo.

III.

III. 28 87/ Vö. HERRMANN 1924 319, CARLSSON 1947 62.
- Itt említjük meg, hogy LANDMANN tanulmányában /1928 488/ Euripidész "Medeia"-ját is, HERRMANN pedig Seneca "Hercules furens"-ét is a számbavehető források közé sorolja /1924 319/.

III. 29 88/ Ez JANSSENS véleménye /1960 464/. Ugyancsak hasonló véleményen van FALUS is Szophoklész-monográfiájában, amikor ezt írja: "Deianeira halálhírével megtörik a tragédia lendülete és egysége." /1954 98/ - JANSSENS nézetével vitatkoznunk kell: Seneca drámai szerkesztésében is törést okoz Deianeirának a szelekményből történő kiválása.

89/ Szoph. Trakh. 441-446. Id. kiadás. Fordította KARDOS LÁSZLÓ.

III. 30 90/ Vö. FALUS 1954 96. - SZOPHOKLÉSZ hősnőjének bemutatásánál FALUS idézett monográfiáját használtam fel, helyenként kiegészítve CARLSSON /1947/, CHARLIER /1954-1955/, valamint MORPURGO /1929/ megállapításaival. Valamennyi szerző Deianeira megbocsátását, szelídségét, habozását és passzivitását emeli ki.

91/ JANSSENS 1960 465.

92/ Ovid. Metam. IX. 103-272.

93/ MORPURGO 1929 89. - Helyesnek látszik az erre a megállapításra épített következtetése is: ha a "Herc. Oet." formája is ovidiuszi, hasonló funkciójúak ezek a tettek Senecánál is.

- 94/ MORPURGO 1929 90.
- III. 31 95/ Ovid. Her. IX. 1-2.
96/ Uo. 47-54.
97/ Uo. 55-78.
98/ Mint CHARLIER gondolja /1954-1955 155/.
99/ Ovid. Her. IX. 79-80.
- III. 32 100/ Uo. 106-108.
101/ Uo. 119-120.
102/ Uo. 121-122.
103/ FALUS 1954 100.
104/ MORPURGO 1929 91.
- III. 33 105/ Ovid. Her. IX. 135-136.
106/ Uo. 143-144.
107/ Uo. 145.
108/ Uo. 146; 152; 158; 164.
- III. 34 109/ Vö. CARLSSON 1947 67. - Ovidius "Heroides"-ében a szituáció annyiban módosult, hogy Deianeira már elküldte a varázsszerrel átitatott köpenyt akkor, amikor a levél írásába fogott; a Metam. IX. fejezetéből pedig hiányzik Deianeira öngyilkosságának története.
- 110/ Vö. Sen. Herc. Oet. 417-424.
Ovid. Her. IX. 33, 35-36.
Szoph. Trakh. 27-35.
- 111/ Vö. Sen. Herc. Oet. 472.
Ovid. Her. IX. 25-26.
Szoph. Trakh. 929-932.
- III. 35 112/ CARLSSON 1947 73.

- 113/ Vö. Sen. Herc. Oet. 517.
Ovid. Metam. IX. 118.
Szoph. Trakh. 551-552.
- 114/ Vö. Ovid. Metam. IX. 119.
Szoph. Trakh. 551.
- 115/ CARLSSON 1947 73.
- 116/ Vö. Sen. Herc. Oet. 380-406.
Szoph. Trakh. 532-536.
- 117/ Vö. Sen. Herc. Oet. 716-738.
Szoph. Trakh. 655-705.
Az egyezést említi CARLSSON 1947 62.
- 118/ Vö. Sen. Herc. Oet. 721.
Szoph. Trakh. 695.
Említi CARLSSON 1947 63.
- III. 36 119/ Vö. Sen. Herc. Oet. 728.
Szoph. Trakh. 693.
Említi CARLSSON 1947 62.
- 120/ Vö. Sen. Herc. Oet. 719.
Szoph. Trakh. 695.
Említi CARLSSON 1947 67.
- 121/ Vö. Sen. Herc. Oet. 808-822.
Szoph. Trakh. 762-765.
Ez a cselekménymozzanat megvan Ovidius-
nál is: Metam. IX. 211-225.
- 122/ Vö. Sen. Herc. Oet. 983.
Szoph. Trakh. 1099.
- 123/ Vö. Sen. Herc. Oet. 1456-1458.
Szoph. Trakh. 1106-1108.
- 124/ Vö. Sen. Herc. Oet. 1476-1477.
Szoph. Trakh. 1135-1137.
- 125/ Vö. Sen. Herc. Oet. 1485-1486.
Szoph. Trakh. 1169-1175.

126/ Vö. Sen. Herc. Oet. 1491.
Szop. Trakh. 1200-1202.

III. 37 127/ MORPURGO 1929 87.

128/ JANSSENS 1960 464.

III. 38 129/ PRATT 1939 105.

130/ MORPURGO 1929 87.

III. 39 131/ Sen. Herc. Oet. 111.

132/ Uo. 122.

133/ Uo. 179-180.

134/ Uo. 220-221.

III. 40 135/ Ugyancsak a Deianeira bosszúját anticipáló funkciót lát az Iolé-betétben
PRATT 1939 105.

136/ Sen. Herc. Oet. 225-228.

137/ JANSSENS 1960 465.

III. 41 138/ Sen. Herc. Oet 7-8, 10.

139/ NICOLINI 1934 98. - Hasonló a véleménye
QUARTANAnak /1918 92-93/.

140/ Sen. Herc. Oet. 240-246. - Rendkívül kifejező kép! - mondja MORPURGO 1929 92.

141/ Leírása a 246-255. sorokban.

142/ RIBBECK 1893 99.

143/ Sen. Herc. Oet. 278-279.

III. 42 144/ Uo. 282.

145/ Uo. 284-285, 287.

146/ Erre mutat a dajkéval folytatott párbeszéd is, vö. uo. 436-438.

147/ Vö. uo. 305-306: ...qui dies thalami ultimus
nostri est futurus, hic erit vitae tuae

148/ CARLSSON 1947 70.

149/ CARLSSON uo.

III. 43 150/ LANDMANN 1928 492-493. - Az említett művekben a dajkák szerepfunkciója a következő: "1. Domo nutrix subito evadit dominaeque animi affectionem eisdem fere verbis depingit /Herc. Oet. 233-255/;
2. Alumnem adhortatur, ut animum concitatum coerceat /Herc. Oet. 275-278/;
3. Pericula alumnae monstrat, quibus post scelus perpetratum opprimetur /Herc. Oet. 332./"

151/ Sen. Herc. Oet. 276-277.

152/ Uo. 321-322.

153/ Uo. 1019. - Vö. még: "Tellus labat" /1015/ és "Totus in vultus meos decurrit orbis" /1017-1018/.

III. 44 154/ Uo. 331.

155/ Uo. 332-335.

156/ Uo. 350.

157/ Vö. uo. 351-357 és 363-367.

158/ Uo. 424.

159/ Uo. 441-442. - Említi CARLSSON, 1947 70.

160/ Uo. 443-444. - Említi CARLSSON, 1947 69.

III. 45 161/ HERRMANN 1924 416.

162/ Sen. Herc. Oet. 449-452.

163/ Uo. 541-562.

164/ Vö. HERRMANN 1924 416.

165/ LANDMANN 1928 493: "4. Denique tamen ipsa heram adiuvat et ut magicas artes adhibeat suadet /Herc. Oet. 452-464/."

III. 46 166/ Sen. Herc. Oet. 464.

167/ CARLSSON 1947 71.

168/ A "Non tela sunt, non arma, non ignis minax" /479/ sorban az utolsó szavakat PRATT /1939 106/ ismét Seneca tudatos előrevetítő módszere bizonyítékának tartja, véleményünk szerint joggal, vö. "membra et Herculeos toros /urit lues nescio qua" /751-752/.

169/ A két hősnő jellemének különbségét hangsúlyozza CARLSSON 1947 71.

170/ Sen. Herc. Oet. 568. - Irónikusan anticipatív szavak, véli PRATT /1939 106/, s joggal, mert Deianeirát becsapta Nessus, s mikor az asszony ráébred, ezt mondja: "hoc ipse fraudes esse praemonuit dolus" /721/.

III. 47 171/ Deianeira ismételt határozottságát kiemeli CARLSSON 1947 76.

172/ A 727. sor CARLSSON által ajánlott olvasata: "

"abiectus horret sanguis et perdit comam"

HERRMANNÉ /id. kiad./:

"abiectus horret villus et foede coma"

MILLERÉ /id. kiad./:

"abiectus horret sanguis et Phoebi coma".

173/ Sen. Herc. Oet. 842-884.

III. 48 174/ Uo. 928-931.

175/ Uo. 936-982.

176/

176/ HERRMANN 1924 417.

177/ Sen. Herc. Oet. 964-965.

178/ Vö. uo. 287.

III. 49 179/ Uo. 983.

180/ Uo. 1002, 1003-1006. - Medea víziójával állítja párhuzamba /Sen. Med. 958; 959-965/ TRABERT 1953 48. - Ugyancsak a hősnő Medeával azonos jellemvonásait elemzi LANDMANN is, 1928 486-488.

181/ Sen. Herc. Oet. 1013-1014; 1015. - Említi TRABERT 1953 48.

182/ L. a 153/ sz. jegyzetet.

183/ Sen. Herc. Oet. 1020.

184/ Uo. 1021. - Vö. TRABERT 1953 49.

III. 50 185/ NICOLINI 1934 99.

186/ HERRMANN 1924 433.

187/ MORPURGO 1929 101.

188/ Vö. LANDMANN 1928 491.

189/ JANSSENS 1960 464.

III. 51 190/ MORPURGO írja róla, 1929 108.

191/ Vö. HERRMANN-nak Hercules jelleméről szóló elemzését /1924 397-400/.

IV.

IV. 52 192/ E három forráson kívül mint lehetséges forrásra utal Apollonios Rhodios "Argonautica"-járá SCHANZ GRL II 1935 461-462. Minden számbavehető forrást részletesen elemez HERRMANN /1924 280-289/. Az ólatin

feldolgozások közül a legfontosabbak:
Ennius "Medea exul"-ja, amelyet Cicero
/De fin. I. 2, 4/ Euripidész "Médéia"-
jának szó szerinti fordításaként nevez
meg /vö. RIBBECK 1875 149/; Ennius
"Medea"-ja, amelynek meglétét RIBBECK
/1875 157/ egy kétsoros töredék alap-
ján feltételezi; továbbá Accius "Medea"-
ja, amely az aranygyapjú megszerzésének
történetét mondta el /vö. RIBBECK 1875
528/.

IV. 53 193/ TRENCSENYI-WALDAPFEL 1964 XXXVI-XXXVII.
194/ Eur. Méd. 70-72. Id. kiadás. Ford. KE-
RÉNYI GRÁCIA.

IV. 54 195/ MÜFFELMANN 1965 19.
196/ Eur. Méd. 260-261.
197/ Vu. uo. 284-286; 319-320.
198/ MÜFFELMANN 1965 20.
199/ Vu. Eur. Méd. 275-276; 322-323.
200/ Uo. 350-351.
201/ MÜFFELMANN 1965 22.
202/ Uo. 23. - Vö. Eur. Méd. 404-405: "...nem
lehetsz a Sziszüphosz - / utód a Iászón
nászánál gúny tárgya te,..."

IV. 55 203/ Eur. Méd. 484-485.
204/ MÜFFELMANN 1965 24.
205/ Eur. Méd. 790-793.
206/ Ez a biztonság némely Euripidész-darab
prológusára emlékeztet. Csakhogy amit
ott egy jövőbe látó istenség jelent ki,
itt Médéia σοφία-ja teljesíti. Ez a σοφία

segíti elő, hogy az ember függetlenné
váljon terveiben: tőle és tudásától
függ a jövő, az események alakulása
/MÜFFELMANN 1965 25/.

IV. 56 207/ MÜFFELMANN 1965 27.

208/ Eur. Méd. 800-802.

209/ MÜFFELMANN 1965 27: "Es gibt für Medeia
deshalb keinen Ausweg aus dem Unglück,
da sie einmal eine falsche Entscheidung
Getroffen hat, da sie jetzt in immer
neues Unglück hineintreibt."

IV. 57 210/ Vö. uo. 28. - jellemző mozzanat, ahogyan
Medeia a kórus kételyeit egyetlen nyers
gesztussal visszautasítja /Eur. Méd. 819/.

211/ Vö. Eur. Méd. 899-903, 922-931.

212/ Uo. 976-979.

213/ Uo. 1013-1014.

214/ Vö. uo. 1023, 1036. - MÜFFELMANN 1965 31:
"Medeia gibt sich ganz einem objektiv
gesehenen Leid hin, als wisse sie nicht,
dass sie selbst die Ursache dieses Lei-
des ist. ...Medeia nur einen Augenblick
lang gleichsam der harten, realen Wirk-
lichkeit entflieht."

215/ Eur. Méd. 1049-1051.

216/ Uo. 1064-1066.

IV. 58 217/ MÜFFELMANN 1965 32.

218/ Eur. Méd. 1078-1080.

219/ Vö. uo. 1240; 1243.

220/ Uo. 1242-1250.

221/ MÜFFELMANN 1965 33.

222/ KERÉNYI 1963 14.

IV. 59 223/ KERÉNYI uo.: "Es ist leicht zu erkennen, worum Euripides sich schwer bemüht: das vorgefundene unmenschliche Wesen seiner Heroine durch Humanisierung annehmbar und in der annehmbaren Frauengestalt den Sieg der Mörderin über die Mutter glaubhaft zu machen."

224/ "Aber Euripides hat alles getan, um zu zeigen, dass diese Medeia allen menschlichen Maßstäben entrückt ist." MÜFFELMANN 1965 33.

225/ KERÉNYI 1963 22.

226/ MÜFFELMANN 1965 34.

227/ TRENCSENYI-WALDAPFEL 1962 XXXVIII.

228/ TRENCSENYI-WALDAPFEL uo.

229/ CIMA 1904 224, BROWNE 1952 76, MÜFFELMANN 1965 18. - Más, de ugyancsak a szerkezettel kapcsolatos eltéréseket állapít meg LEO 1878 164.

IV. 60 230/ RIBBECK 1893 88, CIMA 1904 225, CLEASBY 1907 66, DENGYEL 1913 38, HERRMANN 1924 286, NICOLINI 1934 89, TRABERT 1953 43, CHARLIER 1954-1955 143, MÜFFELMANN 1965 18.

231/ CIMA 1904 225, DENGYEL 1913 38.

232/ CIMA ih.

233/ CIMA 1904 224, DENGYEL uo., BISHOP 1965 315.

243/ CIMA 1904 225.

235/ DENGYEL 1913 38.

- IV. 61 236/ Ovid. Her. XII. 11-12. - A két sor egyik ütközőpontja a LEO és CIMA, illetve a CIMA és CLEASBY között a századelőn lefolyt vitának. Vö. LEO 1878 165-166, CIMA 1904 226-229; 1908 67; CLEASBY 1907 307.
- 237/ Ovid. Her. XII. 25-26. - Vö. Sen. Med. 168. - Említi CHARLIER 1954-1955 145-146.
- 238/ Ovid. Her. XII. 33-34.
- 239/ Uo. 35-36.
- IV. 62 240/ Érzelmeiről Iason is tudomást szerez, Uo. 37: "Perfide, sensisti."
- 241/ Közbevetőleg: az 53-54. sorok ismét a jelenre utaló célzást tartalmaznak. Medea itt másodszor "szól ki" az események menetéből.
- 242/ Ovid. Her. XII. 61.
- 243/ Ismét hatásos "kiszólás" /71/: "Noscis an exciderunt mecum loca?"
- 244/ Uo. 103-104.
- IV. 63 245/ Uo. 105-106. Egyben utalnánk a 106. sor pauper jelzőjére, amely kiáltó ellentétben áll egyrészt saját hajdani gazdagságával /vö. ugyanitt az 1, 25-26. sorokat/, másrészt Creusa jelenlegi gazdagságával /vö. 53-54, 103-104/.
- 246/ Vö. Eur. Méd. 434-438, 483-484 és Sen. Med. 118-120. Az egyezésekre CHARLIER hívja fel a figyelmet /1954-1955 144-145/.
- 247/ Ovid. Her. XII. 114-115. - CIMA és CLEASBY nézeteinek másik ütközőpontja. Vö. CIMA 1904 228; 1908 66-67; CLEASBY 1907 307.

248/ Itt említjük meg a 131-132. sort, amely az eddigigél eltérő módon mutatja be Medea új helyzetét:

Ut culpent alii, tibi me laudare
necesse est,
Pro quo sum totiens esse coacta
nocens.

Vö. Sen. Med. 280, 501-503. Az egyezést említi BRAUN 1877 77, CHARLIER 1954-1955 146.

249/ Ovid. Her. XII. 135-136. Vö. Sen. Med. 140-142. Az egyezést említi CHARLIER 1954-1955 145. - Az idézett hely CIMA és CLEASBY nézeteinek harmadik ütközési pontja. Vö. CIMA 1904 228; 1908 65-66; CLEASBY 1907 306.

IV. 64 250/ Ovid. Her. XII. 141.

251/ Uo. 145. Vö. Eur. Méd. 56-58, Ovid. Her. XII. 146; Eur. Méd. 80. - Senecánál nincs semmi hasonló, mondja CIMA /1904 228/.

252/ Ez a motívum nincs meg sem Euripidész-nél, sem Ovidiusnál. CIMA 1904 229.

253/ Vö. Ovid. Her. XII. 155 és Sen. Med. 27, 157, 593-594. - Az egyezéseket említi LEO 1878 168, CIMA 1904 226-227, CHARLIER 1954-1955 144.

254/ Ovid. Her. XII. 161-162.

255/ Részletesebben: Ovid. Her. XII. 163-164, 165-166, 171-172, 173-174.

256/ Uo. 179-180:

"Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro.
Flebit et ardores vincet adusta meos."

257/ Uo. 81-82:

"Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque
veneni,

Hostis Medae nullus inultus erit."

IV. 65 258/ Lásd uo. 191-193.

259/ Uo. 197-198.

260/ Uo. 199, 202, 203. - Vö. Sen. Med. 487-
-489. Az egyezést említi LEO 1878 168,
CHARLIER 1954-1955 146.

261/ Ovid. Her. XII. 205-206.

262/ Uo. 207. - Ugyanígy értékeli a sort
CIMA 1908 65.

263/ Ovid. Her. XII. 209. - Vö. Sen. Med.
953: "Ira, qua ducis, sequor."

264/ Ovid. Her. XII. 212. - A motívum meg-
van Senecánál is: Sen. Med. 48-50. Vö.
CHARLIER 1954-1955 144.

IV. 66 265/ CHARLIER 1954-1955 143.

266/ K. von FRITZ: Antike und moderne Tragödie.
Neun Abhandlungen. Berlin 1962. 322-429:
Die Entwicklung der Iasón-Medea-Sage und
die Medea des Euripides. - Idézi MÜFFEL-
MANN 1965 18.

267/ THOMANN 1961 26.

268/ KERÉNYI 1963 23. - Hadd említsünk egy
ellenvéleményt is: PERRENOUD szerint
/1963 495/ az egész dráma az erkölcsi
felelősség kérdése körül bonyolódik.

269/ KERÉNYI 1963 13.

IV. 67 270/ HERRMANN 1924 430.

271/ Vö. HERRMANN uo. 6. és 7. sz. jegyzet.

A nőalak túlzásait részletesen tárgyalja
KONT /1884 88/ és HEGEDÜS is /1894 453-
-455/.

272/ Vö. RIBBECK 1893 87, HERRMANN 1924 431.
2. sz. jegyzet.

273/ Sen. Med. 25-26.

274/ Vö. HERRMANN 1924 430. 1. sz. jegyzet.
- MILLER a 26. sort ennek értelmében
fordítja így: "I have borne children!"
/id. kiad. 1960. I. 231/, sőt THOMANN
is így kommentálja /id. kiad. 1961
243-245/.

275/ Vö. HERRMANN 1924 430. 2, 3, 4, 5. sz.
jegyzetek.

276/ Vö. Sen. Med. 125-126. - Azaz Creusa
karddal való megöléséről beszél még.

IV. 68 277/ Vö. THOMANN kommentárját a 20. sorhoz.
Id. kiad. 1961 243.

278/ Sen. Med. 41-43.

279/ Uo. 910.

280/ TRABERT 1953 43. - L. még KERÉNYI 1963 13.

281/ Sen. Med. 48-50. - Vö. Ovid. Her. XII.
212. és Sen. Agam. 115.

282/ Sen. Med. 135-136.

IV. 69 283/ Uo. 146-147.

284/ Vö. uo. 880.

285/ Vö. LANDMANN 1928 493.

286/ Sen. Med. 171.

287/ KERÉNYI 1963 13: "Das Fiam! nimmt vor-
weg, was der Zuschauer ohnehin weiss
und was die Unheimliche nicht weniger

wissen kann als er. ... Zum echten, menschlichen Werden, das nicht nur die Bestätigung dessen wäre, was schon im voraus feststand, gehört der Entschluss, die dramatische Begründung dessen, was sein wird. Das ist das Neue bei Seneca, und so bleibt es auch bei den Spätern."

288/ Sen. Med. 202. - "Rede und Gegenrede reduzieren eine spezielle Erzählsituation auf ihre rechtlichen Voraussetzungen, analysieren sie als allgemein gültigen Fall und vertreten die Standpunkte der beiden Verhandlungspartner in prinzipieller Gleichberechtigung."
/THOMANN 1961 51/.

289/ Vö. Sen. Med. 222-225.

290/ Uo. 237-238.

291/ Uo. 244-245.

IV. 70 292/ Uo. 245-246. A kifejezés, "redde crimen" a "iudicium reddere" megfelelője, amelyet a magisztrátushoz intéztek, akitől közbelépést kértek. Itt az jelenti, hogy Medea kellőképpen nem motivált vádaskodást nem fogad el /vö. PERRENOUD 1963 494-495./.

293/ Sen. Med. 262-271.

294/ Uo. 273-274. Formális érv, mondhatnánk.

295/ Uo. 280. Lényegesebb, tartalmi érvelés.

296/ Uo. 284.

297/ Uo. 290.

298/ Uo. 293. - Vö. uo. 291.

- 299/ Erre utalnak Medeának adott válaszában
első szavai: 252-257.
- IV. 71 300/ Uo. 296-297.
- 301/ Uo. 414: "sternam et evertam omnia";
424: "cuncta quatiam". - TRABERT 1953 43.
- 302/ Sen. Med. 416.
- 303/ Uo. 437-439, 441. "...kiemelkedik Iasón-
nak gyermekei iránt való szeretete,...
hogy őket megmentse, azért mondott le
Medeáról" - írja RIBBECK 1893 87.
- IV. 72 304/ MÜLLER 1953 460. 4. sz. jegyzet.
- 305/ Sen. Med. 447-449.
- 306/ Uo. 458.
- 307/ Uo. 482.
- 308/ Uo. 500-501.
- IV. 73 309/ Uo. 492.
- 310/ Uo. 516.
- IV. 74 311/ Uo. 516-518.
- 312/ Uo. 524.
- 313/ Uo. 529.
- 314/ Uo. 549-550.
- 315/ Igazat kell adnunk NICOLINInek /1934
90/, hogy túl gyors a váltás a harag-
ból a belenyugvó tettetésbe.
- 316/ Sen. Med. 577.
- IV. 75 317/ NICCOLINI 1934 90, TRABERT 1953 43.
- 318/ RIBBECK 1893 88.
- 319/ THOMANN 1961 26.
- 320/ TRABERT 1953 43.

321/ "Seneca liess in Medea die wilde Eifersucht, die unbezwingbare Leindenschaft entflammt werden; da aber wuchs dieser Typus eines leidenschaftlichen Menschen über die psychologische Theorie hinaus und war wieder, was er vormals gewesen, die böse Zauberin aus den Märchen, Man sieht, wie zuweilen der Stoff über den Dichter Herr wurde." - TRABERT 1953 44.

322/ BISHOP 1965 313.

IV. 76 323/ Uo. 316.

324/ A modern interpretátorok közül D^o AGOSTINO /1955 38/ fejtette ki a Medeával kapcsolatban, hogy a kar nem igazi szereplő. Ő - ellentétben BISHOP nézetével - csupán érzelmeket árnyaló funkciót tulajdonít neki, és azt, hogy a dráma esztétikai értékelése szempontjából lényeges elemeket hordoz.

325/ Annak, hogy a hírnök jelentése Euripidészétől eltérően olyan rövid, az az oka, hogy Medea előzőleg számos helyen utalt a bekövetkező bosszú módjára és lefolyására - mondja GENTILI 1953 47.

IV. 77 326/ Sen. Med. 891-892. - Hogy az idézett sorokat nem a dajka vagy a követ mondja, meggyőzően bizonyítja GENTILI 1953 48.

327/ Sen. Med. 909-910.

328/ TRABERT 1953 46-48.

329/ HERRMANN 1924 431, GENTILI 1953 43, THOMANN 1961 54.

330/ TRABERT felhívja a figyelmet Seneca művészi szerkesztésmódjára: a vers-

csoportok, amelyek az egyes gondolatok és motívumok ellentétes jellegét juttatják kifejezésre, olyan verscsoportokkal váltakoznak, amelyekben az érzelmek és indulatok ellentéte dominál /1953 47/.

331/ Vö. Sen. Med. 953: "Ira, qua ducis, sequor."

332/ Uo. 969. - Vö. TRABERT 1953 48.

333/ Sen. Med. 970-971. - Vö. TRABERT uo.

IV. 78 334/ Sen. Med. 974-975. - A két sor ilyen jellegű vonatkozását GENTILI /1953 49-50/ mutatta ki.

335/ Sen. Med. 992-993.

IV. 79 336/ A fontosabb motívumbeli egyezésekre Ovidius Her. XII. episztolájának tárgyalásánál utaltunk.

337/ CHARLIER 1954-1955 149-153.

338/ "Par ces caractères de violence et meme de sauvagerie, comme par l'accent mis sur ses pouvoirs de magicienne, la Médée de Sénèque manifeste donc, elle aussi, ses attaches avec les créatures d'Ovide." CHARLIER 1954-1955 154.

IV. 80 339/ Pl. Sen. Med. 929-930.

340/ CIMA 1904 229. - "Seneca megőrzi írói egyéniségét, és a ...drámát korához, felfogásához illően alakítja át." FARKAS 1900-1901 37.

IV. 81 341/ Medea jelleme nem következetes: felzaklatja a gyermekgyilkosság gondolata, hol-

ott korábban közömbös volt gyermekei iránt. Anyai érzéseit azért hangsúlyozza Seneca, hogy még erősebb legyen az ellentét a bosszú és anyai szeretete között. - Vö. HERRMANN 1924 431.

IV. 82 342/ Sen. Med. 1026-1027.

V.

V. 83 343/ TRENCSENYI-WALDAPFEL 1962 XLVII.

V. 84 344/ DEVECSERI 1968 761.

345/ TRENCSENYI-WALDAPFEL 1962 XLIX.

346/ Uo. XIII-LIV.

V. 85 347/ STACKMANN 1949 198-199.

348/ Uo. 199.

349/ Die römische Tragödie. Leipzig, 1875.

350/ RIBBECK 1875 28-30.

351/ Uo. 463.

352/ Uo. 468.

353/ Úgy véljük, hogy a RIBBECK által részletesen elemzett egyezésekre nem szükséges kitérnünk. HEINEMANN is említi - minden valószínűség szerint RIBBECK nyomán - az Atreidák mondakörének ólatin feldolgozásait /1920 66-67/. A három ólatin alkotás a töredékek tanúsága szerint ugyanazt az anyagot tárgyalta - véli STACKMANN /1949 184.7. sz. jegyzet/. A már Livius Andronicusnál is meglévő újítások egy késő-klasszikus görög költő eredetijére

utalnak, mondja SCHANZ /GRL 1935 II 464/, s ugyanezt a véleményt említi LANDMANN is /1928 489/.

- V. 86 354/ Abban, hogy Seneca itt valami Aiszkhülosztól eltérőt akart adni, minden szerző egyetért. Az eredményt azonban a többi műnél kevesebbre értékelik /mint pl. MÜLLER 1953 462/, illetve elvetik és egyértelműen művészietlennek tartják /mint pl. HEINEMANN 1920 68/.

355/ Sen. Agam. 39, 42-43.

356/ Uo. 45-46.

357/ Sen. Agam. 57-59.

358/ Említi TRABERT 1953 41.

359/ PRATT 1939 2. - De az anticipáció kérdésében itt olyan finom motívumokat is lelhetünk, mint a 46. sor "bipennis" szava és Cassandra víziójában a 897. sorban ez: "Armet bipenni Tyndaris dextram furens". - Vö. PRATT 1939 49.

360/ Sen. Agam. 102-104. - Vö. Aiszkh. Agam. 471-474.

- V. 87 361/ Sen. Agam. 115.

362/ HERRMANN 1924 411.

363/ A hősnő félelmét már előbb kinyilvánította, vö. Sen. Agam. 123.

- V. 88 364/ Uo. 137.

365/ Uo. 117-118. "...impos sui / amore caeco,..."

366/ Uo. 141-144. - Vö. MÜLLER 1953 462. 3. sz. jegyzet.

- 367/ LANDMANN véleménye szerint /1928 490/
a férjére haragvó és bosszúvágytól lán-
goló asszonyt ugyanazokkal a színekkel
festette Seneca a "Medea"-ban is. Az
általá említett egyezések /1928 490-
-491/ számunkra igen távolinak tűnnek,
de a szerző konklúzióját meggyőzőnek
tartjuk: "Seneca sic tragoedias iam
scriptas in memoria tenuisse videtur,
ut eisdem fere verbis personas, quarum
partes similes essent, depingeret." /Ih./
- 368/ Sen. Agam. 147. - Ez annál is inkább meg-
lepő, mondja STACKMANN, mert Klütaim-
nésztra és Aigiszthosz viszonya Aiszkhi-
losznál nyílt titok. Vö. Aiszkh. Agam.
547-550. /1949 202/
- 369/ Vö. Sen. Agam. 149.
- V. 89 370/ Uo. 158-159, 162-170.
371/ Uo. 201-202.
372/ Uo. 203-225.
- V. 90 373/ Igazolás erre a 239. sor, Clytaemnestra
első szavai Aegisthushoz /MÜLLER 1953
462. 3. sz. jegyzet/.
- 374/ CARLSSON 1947 71. - Minden indok nélkül
egészen más megvilágításban látja a daj-
ka szerepét NICOLINI. A rideg morál le-
téteményeseként Clytaemnestra hallgató-
ságának ürügyével kreált szereplőként,
erőtlen deklamátorként jellemzi /1934
95/. - Vö. még LANDMANN /1928 490/ ál-
lásfoglalását, aki az első jelenet pár-
beszédét alexandriai utánzatnak véli,
tekintve, hogy a szerep Aiszkhiolosznál
nincs meg.

- 375/ Sen. Agam. 226-227.
376/ Uo. 232-233.
377/ Vö. HERRMANN 1924 412.
- V. 91 378/ Sen. Agam. 239, 242.
379/ Uo. 244-245.
380/ Uo. 251-252. - A kérdésről bővebben l. FAVEZ 1960 346-349. Azt, hogy Aegisthusnak igen rossz véleménye lehet a hazatérő királyról, más utalás is mutatja. Sen. Agam. 236: "ignavus este ductor ac fortis pater." Itt az "ignavus ductor" nyilvánvalóan Agamemnonnak a trójai háborúban Achilles mellett játszott másodrangú szerepére, a "fortis pater" pedig az Íphigeneia feláldozásával tanúsított kegyetlenségére utal.
- V. 92 381/ Uo. 257-259.
382/ Uo. 267.
383/ Uo. 270-272.
384/ Uo. 280.
385/ Uo. 283.
- V. 93 386/ Uo. 301.
387/ Uo. 304-305.
388/ Uo. 307.
389/ Vö. HERRMANN 1924 412.
- V. 94 390/ MÜLLER 1953 462-463.
391/ MORICCA 1920 335. - Idézi HERRMANN 1924 412.
392/ HERRMANN 1924 413.
393/ RIBBECK 1893 94, HEINEMANN 1920 67.

- 394/ "...damit die Einheitlichkeit gewahrt bleibt, die die Stücke in der Phantasie des Schaffenden besaßen" - teszi hozzá FRIEDRICH /1933 136/. Idézi STACKMANN 1949 182.
- V. 96 395/ STACKMANN 1949 220.
396/ HERRMANN 1924 412.
397/ Vö. Sen. Agam. 273-274.
398/ A hírnök beszéde lényegében a megfelelő részeket adja vissza Accius és Livius Andronicus darabjaiból, amelyek viszont egy görög mintaképen alapulnak /STACKMANN 1949 212/. - A leírás stilisztikai bravúráját említi MÜLLER 1953 462. Unalmas, hosszú rétorikus betétnek tartja NICOLINI 1934 95.
- V. 97 399/ Sen. Agam. 586-588.
- V. 98 400/ STACKMANN 1949 189.
401/ MÜLLER 1953 463. 1. sz. jegyzet.
402/ MÜLLER ih.
- V. 99 403/ Mennyivel szuggesztívebb Seneca "Troades"-ében Hecuba és a kar párbeszéde - jegyzi meg NICOLINI 1934 96.
404/ Sen. Agam. 659-662.
405/ Vö. TRABERT 1953 39, HERRMANN 1924 425.
406/ Sen. Agam. 667-669.
- V. 100 407/ Uo. 995.
408/ TRABERT 1953 40. - Már Aiszkhülosz és Euripidész is ábrázolták Cassandra örültségi rohamát. Seneca érdeme az, megkísérelte megállapítani a patológikus tüneteket.

- 409/ Sen. Agam. 772. - Ez megszállottságának első fokozata - mondja TRABERT ih.
- 410/ A második fokozat. - TRABERT ih.
- 411/ Sen. Agam. 752-754. - Cassandra megjósolja ugyan halálát, de nem részletezi. Seneca célja az, hogy az érdeklődést Agamemnon meggyilkolására irányítsa /HERRMANN 1924 426/.
- 412/ Sen. Agam. 759-774. - A harmadik fokozat. TRABERT ih.
- 413/ A jósnő teljesen Seneca ízlése szerint megírt, fájdalmas őrjöngéssel kevert diadalmenete lebilincselően tragikus tünemény - állapítja meg MÜLLER 1953 463.
- V. 101 414/ Ez TRABERT véleménye /1953 41/.
- 415/ Ugyancsak döntő különbségként említjük még meg, hogy Senecánál a kórus semmit sem érez abból, ami vészterhesen a levegőben van - míg Aiszkhülosznál jelentőséget tulajdonít a látnok szavainak, anélkül azonban, hogy azokból bármiféle következtetést vonna le /vö. TRABERT ih./.
- 416/ RIBBECK /1875 30/ Livius Andronicus IV. frg.-nak magyarázatánál arra gondol, hogy Agamemnon és Cassandra között közelebbi viszony állhat fenn. - Említi STACKMANN 1949 195. 19. sz. jegyzet.
- 417/ STACKMANN 1949 193-195.
- V. 102 418/ STACKMANN 1949 216, TRABERT 1953 41.
- 419/ STACKMANN 1949 220.
- 420/ Seneca azért szakította el őket egymástól, mert Clytaemnestrát két nagyon különböző, sőt ellentétes oldaláról akarta ábrázolni /STACKMANN 1949 207/.

- 421/ STACKMANN 1949 216.
- 422/ STACKMANN-nak a példaképekről szóló meg-
állapításairól elismerően nyilatkozik
MÜLLER is /1953 463. l. sz. jegyzet/.
- 423/ Ami a rágalmazás kérdését illeti, MÜLLERrel
értünk egyet, aki a következőket mondja:
"Die von STACKMANN mit Hilfe von Dracon-
tius und Hygis reconstruierte Fassung
des Stoffes, in der Agamemnon der Klyta-
emnestra wegen Untreue verleumdet wird,
darf man nicht in Senecas Drama hinein-
deuten, da in ihm jeder Hinweis darauf
fehlt." /1953 463. l. sz. jegyzet/.
- V. 103 424/ Uo.
- 425/ FÖRS 1964 152.
- 426/ S ezzel a Clytaemnestra féltékenységére
is magyarázatot találunk: Seneca a meg-
lévő források egyikéből merítette, ta-
lán éppen Aiszkülosztól vette át. És
Clytaemnestrája éppoly indokolatlanul,
konkrét bizonyítékok híján féltékeny,
mint Aiszküloszé.
- V. 104 427/ A 797. sor villanóan szellemes szójá-
tékára felfigyel TRABERT 1953 41.
- 428/ 1953 41-42.
- 429/ Hogy a két kórus közül melyik tartozott
a példaként felhasznált darabhoz, már
lehetetlen eldönteni - mondja STACKMANN
/1949 213/.
- V. 105 430/ 1949 218.
- 431/ Vö. TRABERT 1953 42. - Hasonlóképpen
látja a jelenetet NICOLINI 1934 96.

- 432/ Sen. Agam. 908-909.
- 433/ K. HAMBURGER: Von Sophokles zu Sartre. Stuttgart 1962. - Idézi JÓZSA 1965 14.
- Hasonló véleményen van Seneca hősnőjéről HEINEMANN 1920 68.
- V. 106 434/ JÓZSA ih.
- 435/ V8. HERRMANN 1924 428.
- 436/ Sen. Agam. 951-952.
- V. 107 437/ Aiszkh. Agam. 1324-1325. Ford. DEVECSERI GÁBOR. Id. kiadás.
- 438/ V8. HEINEMANN 1920 67, HERRMANN 1924 412.
- V. 108 439/ FÖRS 1964 154.
- 440/ Sen. Agam. 1004-1009.
- V. 109 441/ FÖRS ih.
- 442/ "Ce caractère est magistralement dessiné jusqu'au bout." HERRMANN 1924 426.
- 443/ Sen. Agam. 1012.

VI.

- VI. 111 444/ V8. SCHANZ GRL II 1935 460. és SCHMID-STÄHLIN GGL II 1934 448.
- 445/ RIBBECK 1875 30.
- 446/ Uo. 136.
- 447/ Uo. 412, 416, 419.
- VI. 112 448/ Uo. 412. Accius darabjában is Andromacha - Hector árnyától figyelmeztetve - apja sírboltjában rajti el a gyermeket, halottnak mondja, de Ulyxes fenyegetései

megrémítik, s mikor a ravasz görög át akarja kutatni a sírt, maga adja gyermekét Ulyxes kezére.

449/ L. KONT 1884 74, NICOLINI 1934 86.

450/ L. KAPNOUKAGHIAS ebben a vonatkozásban alapvető munkáját /1936/, valamint CHARLIER 1954-1955 159-160, és THOMANN 1961 167.

VI. 113 451/ REGENBOGEN 1930 188. és passim.

452/ STEIDLE 1939-1940 276-284.

453/ Uo. 284.

454/ V8. MESK 1942 95.

455/ MÜLLER 1953 461.

VI. 114 456/ ZWIERLEIN 1966 91, 93.

457/ HERRMANN 1924 269.

458/ Sen. Troad. 4-6.

VI. 115 459/ V8. HERRMANN 1924 434, STEIDLE 1939-1940 276, TRABERT 1953 39, ZWIERLEIN 1966 92.

460/ Sen. Troad. 87-89. "...der Dichter einen klagenden Reigen von Frauen in Haltung und Gewandung der Venus von Milo auftreten lässt" - jegyzi meg irónikusan THOMANN /1961 56/. Figyelemre méltó, hogy BIRT éppen e sorok kapcsán jegyzi meg: a korabeli kosztümök ismerete alapján lehetetlenség, hogy a kórus engedelmességen Hecuba felszólításának. Ebben is bizonyítékát látja annak, hogy a darabokat nem mutatták be /1911 341/.

461/ Eur. Tr. nők 153-234.

VI. 116 462/ FÖRS 1964 92.

463/ Vö. Eur. Hek. 391-393.

464/ Vö. Sen. Tro. 97, 115, 129-130.

465/ Uo. 142-155. Felhívjuk a figyelmet a hat-
szoros tagadás művészi kifejező erejére.
E sorokat CHARLIER /1954-1955 159/ Ovi-
diustól eredezteteti /Metam. XIII. 400-
-575/, ugyanúgy, mint KAPNOUKAGHIAS
/1936 21/. HERRMANN úgy véli, mindössze
az alapötlet közös voltáról lehet szó
/1936 369/.

466/ Vö. Sem. Ro. 107-112. A kitörés tető-
pontja a befejező "pontus et aether".

467/ Uo. 81.

VI. 117 468/ Uo. 143, 156, 160, 161.

469/ Uo. 161-163.

470/ MÜLLER 1953 461.

VI. 118 471/ Eur. Hek. 282-285. Ford. HORVÁTH ISTVÁN
KÁROLY.

VI. 119 472/ MÜFFELMANN 1965 58.

473/ STEIDLE 1939-1940 276.

474/ HERRMANN 1924 435.

475/ Közös vonás Euripidész "Hekabé"-jával,
hogy Akhilleusz Polyxenét áldozatul kí-
vánja /vö. Sen. Tro. 195-196 és Eur.
Hek. 35-41/. Viszont egyik feltételez-
hető mintaképben sincs meg Pyrrhus és
Agamemnon viszálya, amelyet Euripidész
"Andromaché"-ja /Péleusz és Menelaosz/
vagy az Íliász inspirálhatott /Agamem-
nón - Akhillész/. Vö. HERRMANN 1924 269.

Az epizód dramaturgiai vonatkozásairól
1. FRIEDRICH 1933 103-109, NICOLINI 1934
86-87; a crescendo-vonalvezetésről /"Cres-
cendo-Linie"/ STEIDLE 1939-1940 277-281;
a viszálykodó görög vezérek jellemének
árnyalásáról MÜLLER 1953 461. 2. sz.
jegyzet és CALDER 1966 555; végül az
epizód dramaturgiai következtetlenségei-
ről ZWIERLEIN 1966 91. Az epizódot záró
kórusének motívumait Ovidiustól eredez-
teti /Trist. III, 3. 39-59/ KAPNOUKA-
GHAS 1936 73.

VI. 120 476/ STEIDLE 1939-1940 266-275.

477/ Vö. HERRMANN 1924 270-271.

478/ Vö. RIBBECK 1874 412, KAPNOUKAGHAS
1936 75.

479/ STEIDLE 1939-1940 266. - Nem térünk ki
a szerző azon fejtegetéseire, amelyek-
ben a hagyományozott vers-sorrendet vé-
delmezi több szerző, elsősorban FRIED-
RICH /1933 113 s köv./ átrendezési kí-
sérleteivel szemben. /Im. 266-270/

480/ Sen. Troad. 487-488.

VI. 121 481/ STEIDLE 1939-1940 275.

482/ KONT 1884 79, HERRMANN 1924 421, 423.

483/ KONT 1884 73, HERRMANN 1924 423.

484/ HERRMANN 1924 422, NICOLINI 1934 87,
THOMANN 1961 57.

485/ Vö. HERRMANN 1924 421. - Az epizód első
részét alkotó Andromacha-Senex jelenetet
STEIDLE szép interpretációja után nem
tartjuk szükségesnek analizálni.

486/ V8. HERRMANN 1924 271.

487/ Csak utalunk a 435. sor "communis iste terror" kifejezésére, amely ZWIERLEIN szerint /1966 90/ az Astyanaxot és Polyxenát egyaránt fenyegető közös veszélyt jelenti, s ilyen értelemben szerzői tévedés, hiszen Andromacha nem tudhat Achilles árnyának követeléséről; filológiai párhuzamként megemlítjük a következő helyeket:

a/ Sen. Tro. 418-419:

iam erepta Danaïs coniugem sequerer
meum,

nisi hic teneret:...

Eur. Hek. 202-204 és 211-214:

Nem lesz gyermeked ezután, nem lesz,
aki majd

nyomorultul nyomorult wénséged
együtt szolgálja veled.

...

A te földült életedért zuhog,
anyám, sokkínú könnyem,
önnön életemért, s ama rettenetért,
amely ért, nem sírok...

/Ford. HORVÁTH I. K./

A párhuzam egyértelmű: Andromacha azért él, hogy gyermeke támasza lehessen, Polyxené azért szeretne élni, hogy anyja vígasza lehessen.

b/ Sen. Tro. 581:

necessitas plus posse quam pietas
solet.

Sen. Phaed. 884-885:

verberum vis extrahat

secreta mentis.

A kínzás gondolata tehát nem idegen Seneca színházától.

c/ Vö. még a KONT által említett egyezéseket, amelyek kritikájára nem térünk ki, de akad közöttük néhány valóban szellemes és találó /1884 74-76, 76-78, 80-82, 83-85, 86-87/.

488/ Sen. Troad. 603-604.

VI. 122 489/ Uo. 608-609.

490/ Uo. 610.

491/ Uo. 612.

492/ Uo. 615-618.

VI. 123 493/ Uo. 625-626. - Az egész jelenet leíró jellege arra a megoldásra emlékeztet, amikor a dajkák lefestik úrnőjük lelkiállapotát.

494/ Mesterkéltnak tartjuk, ezért másodlagosnak tekintjük az anya és feleség szembeállítását Andromacha jellemében, bár Seneca igen látványos rétorikával festi e konfliktust /Tro. 642-662/. Az érvek latolgatása megtöri e nőalak jellemét, annak ellenére, hogy habozása nyugvópontra jut /662/:

serva e duobus, anime, quem Danaï timent.

495/ MÜFFELMANN 1965 60.

VI. 124 496/ Sen. Tro. 691-693. - Vö. Eur. Hek. 271-8.

497/ Sen. Tro. 703-704. - Vö. Eur. Hek. 279-81.

498/ Sen. Tro. 697. - Vö. Eur. Hek. 282-5.

499/ Sen. Tro. 716-717. Vö. Eur. Hek. 336-41.

500/ Sen. Tro. 718-730.

501/ Uo. 746-748.

VI. 125 502/ Ugyancsak a jelenet "rómaizálódását" szolgálja az a mozzanat is, hogy amikor a kísérő katonák a gyermekért indulnak, Andro-

macha látnokká válik, s Hector alakját
vázolnája /684-685/. Ezzel azonban
Ulixes eszén nem járhat túl.

503/ Vö. Eur. Hek. 303-305, 317-320. - Odüssz-
szeusz cselekvésének mozgató rugóira utal
MÜFFEIMANN 1965 59.

504/ Vö. Sen. Tro. 685, 704, 749, 785-786,
812-813.

505/ Vö. Sen. Tro. 593: "bella Telemacho paras".

506/ Uo. 737: "magis Pelasgae me tamen matres
movent".

VI. 126 507/ Itt említjük meg, hogy Andromacha búcsúja
gyermekétől mindkét Euripidész-darab egy-
egy motívumát tartalmazza:

Sen. Tro. 771-785 és Eur. Troad. 1167-93.

Sen. Tro. 794-799 és Eur. Hek. 205-210.

508/ Vö. Sen. Tro. 814-860, Eur. Troad. 202-
-229, Eur. Hek. 444-483.

509/ 1939-1940 282. Vö. még KAPNOUKAGHIAS vé-
leményét; idézi HERRMANN 1936 370.

510/ CALDER 1966 558.

511/ Vö. MÜLLER 1953 462.

512/ 1953 461.

VI. 127 513/ Valami hasonlót állít STEIDLE 1939-1940
284.

514/ Sen. Tro. 890-892.

515/ Uo. 926. - Andromacha ez epizódbeli sze-
repéről - még egy közléstől eltekintve,
amikor Hecuba ájulását kommentálja -
ennyit elegendőnek vélünk.

- 516/ Uo. 968-969. Helena, bár sokkal kevésbé lényeges harmadik szerepfunkciójaként említjük meg, hogy ő közli a három fedelmi fogoly /Hec., Andr., Cass./ soráról hozott döntést.
- VI. 128 517/ Sen. Tro. 1157-1159 és Eur. Hek. 568-570. Vö. CALDER 1966 554.
- 518/ CALDER 1966 554.
- 519/ 1965 60.
- VI. 129 520/ Vö. KONT 1884 86, QUARTANA 1918 91, SCHANZ GRL II 1935 460.
- 521/ Vö. HERRMANN 1924 425, valamint WANKE 1964 91.
- 522/ Erre vonatkozóan HERRMANN adja a feltételezhetően legvilágosabb magyarázatot /1924, 171-175/: Seneca tisztelte a három beszélő és egy néma személy szabályát. /Hor. Ars p. 192: "Nec quarta loqui persona laboret."/
- 523/ Sen. Tro. 1165-1177.
- VI. 130 524/ Itt jegyezzük meg, hogy J. P. SARTRE átdolgozta és "a vietnami népiirtás és USA-barbarizmus elleni tiltakozásul, az igaz ügyért élni és halni tudó áldozatok dicsőítéseként - a jelen számára aktualizálta Euripidész művét." Az átdolgozást ILLYÉS Gyula gyönyörű fordításában 1966-ban mutatta be a Vígszínház. 1970-ben a szegedi szabadtéri színpadon is bemutatták. Mindkét előadást Vámos László rendezte. A fordítást a NAGYVILÁG közölte /1965 X 1637-1688/. - Vö. a MAGYAR HÍRLAP 1970. július

27-i /III. évf. 207./ számában PAPP Antal /6. o./ és a NÉPSZABADSÁG 1970. július 28-i /XXVIII. évf. 175./ számában F[ALUS] R[óbert] /7. o./ színikritikáját.

VII.

VII. 131 525/ Vö. SCHANZ GRL II 1935 463, KONT 1884 68, RIBBECK 1893 101, HERRMANN 1924 295, MÜLLER 1953 448, etc. A római példaképek közül Julius Caesar "Oedipus" c. drámáját említi RIBBECK /1875 625/.

526/ Vö. HERRMANN 1924 416. A darabban Tiresias kísérlőjének szerepét betöltő MANTO alakjával nem foglalkozunk. Ugyancsak eltekintünk a mőnek a példaképül szolgáló Szophoklész-darabbal való összevetésétől, amelyet FRIEDRICH /1933/ ragyóóan megoldott, csupán hivatkozunk az ő eredményeire.

VII. 132 527/ LEO 1878 163 s köv.

528/ Az irányzathoz sorölható szerzők: KONT /1884 72/, RIBBECK /1893 103/, REGENBOGEN /1930 167 s köv./, FRIEDRICH /1933 79 és passim/, HANSEN /1934 22 és passim/, NICOLINI /1934 93/, PRATT /1939 91/, RUNCHINA /1960 200/ és ZWIERLEIN /1966 94/.

529/ MÜLLER tanulmánya /"Senecas Oedipus als Drama"/ 1953-ban jelent meg. Az ő véleményéhez csatlakozik PAUL /1953 18/, ANLIKER /1960 74 s köv./, HEMPELMANN /1960 8/ és STREUBEL /1963 4/.

530/ Az alábbiakban a két iskola, úgy véljük, két legpregnánsabb képviselőjének, MÜLLER-nek ill. ZWIERLEINnek a gondolatmenetét idézzük, áttekintve az egész drámát.

531/ Sen. Oed. 35-36.

VII. 133 532/ MÜLLER 1953 448. - a darab átgondolt drámai vonalát bizonyítja a prológ és a kórus utolsó felvonás előtti kijelentése között fennálló kapcsolat is /Sen. Oed. 992-994/:

multis ipsum

metuisse nocet, multi ad fatum

venere suum dum fata timent.

533/ Itt utalunk a PAUL által a "Phoenissae" első felének Oedipus-figurájával kapcsolatban kifejtett nézetre: Oedipus ott önmaga elől menekül /"Oedipus se ipsum fugiens", PAUL 1953 20/^{ib} Végzete elől. A példaképtől való eltérés nagyságát bizonyítja REINHARDT koncepciója /1933 110/, aki a látszat és valóság, s FALUSÉ /1954 80/, aki tudat és valóság konfliktusát látja a darabban.

534/ Sen. Oed. 70. - V8. PRATT 1939 92.

535/ V8. FRIEDRICH 1933 62, ZWIERLEIN 1966 94.

536/ A szophoklészi hősnő jellemének kontraszt-jellegét hangsúlyozza elemzésében KREMER /1963 89/. Alakja - aktivitása révén - kinő Szophoklész korának asszonyalakjai közül. /Uo. 90/.

VII. 134 537/ Lásd még: KONT 1884 69, HERRMANN 1924 415.

538/ FRIEDRICH 1933 79.

539/ 1953 450.

540/ ZWIERLEIN 1966 97.

- 541/ Vö. FRIEDRICH 1933 80 ill. MÜLLER 1953 450-451.
- VII. 135 542/ Vö. Sen. Oed. 634-637.
543/ Uo. 642-643.
544/ Uo. 658.
545/ MÜLLER 1953 455.
546/ ZWIERLEIN 1966 95.
- VII. 136 547/ Sen. Oed. 626-627. - Laius vádjának két sorát /636-637: "invisa proles - sed tamen peior parens / quam natus, utero rursus infausto gravis;"/ interpretálja, a téves nézeteket és fordítói variánsokat kritizálva BERG /1957/ egy érdekes cikkében.
548/ Szophoklész csak a jós rejtett utalásaival céloz a király eredetére és házasságára, s jóval titokteljesebben teszi, mint római utánzója. Vö. REINHARDT 1933 116, 119; KREMER 1963 48-60, ZWIERLEIN 1966 95. 18. sz. jegyzet.
549/ 1933 75.
550/ 1953 456.
551/ ZWIERLEIN 1966 96.
- VII. 137 552/ FRIEDRICH 1933 81 s köv., valamint az 6 nyomán ZWIERLEIN 1966 97.
553/ 1953 456.
554/ 1960 78.
555/ Vö. STEIDLE 1939-1940 278. 36. sz. jegyzet.
556/ ZWIERLEIN 1966 98.

557/ SCHANZ GRL II 1935 463, KONT 1884 72,
RIBBECK 1893 103, HERRMANN 1924 416,
NICOLINI 1934 93, MÜLLER 1953 453.

VII. 138 558/ Sen. Oed. 1009-1012.

559/ MÜLLER 1953 460.

560/ Sen. Oed. 1046.

561/ 1953. 18.

VII. 139 562/ A szophoklészi hősnő alakjának elemzésé-
hez l. még KREMER 1963 91-103.

VIII.

VIII. 140 563/ V8. RIBBECK 1875 475.

VIII. 141 564/ Uo. 476.

565/ Uo. 487.

566/ SCHANZ GRL II 1935 461, KONT 1884 64-68.

567/ RIBBECK 1893 104, NICOLINI 1934 89.

568/ MESK 1915 307.

569/ TRENCSENYI-WALDAFFEL 1962 XVIII.

570/ Uo. XIX.

VIII. 142 571/ Aiszküloosznál a temetés nem vált ki
újabb konfliktust, fel sem merül nála
törvény és erkölcs problémája, ami
Szophoklész Antigonéjában a konfliktus
magva lesz - mondja TRENCSENYI-WALDAFFEL
1962 XIX.

572/ A mű történeti háttéréről l. TRENCSENYI-
-WALDAFFEL 1950 22-23.

- 573/ Az "Oidipusz Kolónoszban" elemzésénél
FALUS Róbert monográfiájának gondolat-
menetét követjük /1950 139-154/.
- VIII. 143 574/ FALUS 1950 151.
- VIII. 144 575/ TRENGSÉNYI-WALDAPFEL 1964 XXIV-XXV.
576/ Uo. XXV.
577/ Uo. - Mint látjuk majd, Seneca is ezt
a mítosz-hagyományt eleveníti fel.
578/ Vö. FÖRS 1964 114.
579/ Eur. Phoin. 435-437, 444-445.
- VIII. 145 580/ FÖRS 1964 117.
581/ Eur. Phoin. 1447-1450 /Ford. KÁRPÁTHY
Csilla/:
"Tamessetek ti, ó, szülőanyám s hugom
az ósi hant alá, haragvó városom
lecsendesítve, hogy hazám e hantja bár
nyém legyen, ha már a házam elveszett."
582/ Uo. 774-777:
"De városomnak meghagyom s neked, Kreón:
Polüneikész holttestét, ha győz az én
ügyem,
tilos thébai-i földben eltemetnetek!
Aki eltemetné, bár barát is, vesszen el!"
583/ 1964 119.
584/ "A nemrég még félénk szűz, aki... kerülve
az emberek tekintetét, csak nevelője kísé-
retében merészkedett fel a bástyatoronyra,
hogy lássa a Thébai ellen gyülekező vezé-
reket, immár kész inkább a nászéjszakán
férjüket meggyilkoló Danaidák szörnyű
tettének a megismétlésére, mintsem hogy
a Polüneikész miatt meggyűlölt Kreón

fiának nyújtsa kezét." - TRENCSENYI-WALDAPFEL 1964 XXVI.

585/ HOWALD 1930 127, 174. Vö. FÖRS 1964 120. 1. sz. jegyzet és TRENCSENYI-WALDAPFEL 1964 XXVI. A vitához vö. még WILAMOWITZ megjegyzését: "Der letzte Akt ist nicht nur echt, sondern unentbehrlich und unübertrefflich." Idézi FÖRS uo.

VIII. 146 586/ Vö. TRENCSENYI-WALDAPFEL 1964 XXVI.

587/ Vö. FÖRS 1964 114. 1. sz. jegyzet.

588/ 1. Egyetlen, elveszett tragédia kivonata a dráma; 2. több tragédia töredéke; 3. egy ill. több tragédia vázlata; 4. egy egységes dráma részlete; 5. a teljesség igénye nélküli tanulmány. - Vö. SCHANZ GRL II 1935 461.

589/ LEO 1903 I 5, MESK 1915 311, 315, 322.

590/ Színezte természetesen olyan állásfoglalás is, mint KONT Ignácé, aki szerint "Seneca e darabban két görög darabot contaminálni akart" /1884 68/, vagy RIBBECKÉ: e jelenetek - mondja - "két befejezetlenül maradt darab részei" /1893 105/.

591/ KONT 1884 64-68.

592/ MEST 1915 290.

593/ SCHANZ GRL II 1935 460.

VIII. 147 594/ MESK 1915 295; 299-300.

595/ Uo. 317.

596/ Így pl. MÜLLER, aki ugyancsak a legproblematikusabb darabként emlegeti a "Phoe-

nissae"-t. Oedipus-tanulmányának egyik kitérőjében azok mellé szegődik, akik Senecánál a logikus drámai építkezés igényét vallják, és azt tartják, hogy Senecának éppen itt sikerült megszabadulnia a konvencionális kötöttségektől /1953 461/.

597/ PAUL 1953 14-15.

598/ Uo. 71-72.

VIII. 148 599/ Ilyenek szerinte a "Medea", "Phaedra", "Agamemnon", "Thyestes", "Herc. Oet." - PAUL 1953 75.

600/ Uo. 74.

601/ 1966 108.

602/ Uo. 110.

VIII. 149 603/ KONT 1884 66-67, RIBBECK 1893 104, NICOLINI 1934 88.

604/ KONT 1884 67, QUARTANA 1918 92.

605/ HERRMANN 1924 428.

606/ Accius darabjával közös, mondja MESK, hogy Oedipus önként mondott le trónjáról, s leköszönése után egy ideig magánemberként élt Thébában /1915 304-305/. Ugyancsak ő figyelmeztet a darabnak az "Oid. Kol."-szel közös intonációjára, illetve a kezdősorok hasonlóságára /uo. 307/.

607/ Egyetlen példa: Sen. Phoen. 31-33. Oda akar visszatérni meghalni, ahol gyermekként kellett volna.

608/ Sen. Phoen. 33-37.

VIII. 150 609/ Uo. 49-50.

610/ Uo. 55-56.

611/ Uo. 76.

VIII. 151 612/ Uo. 79.

613/ A gondolatot - most már saját magára
összpontosítva - megismétli: 146, 152-153.

614/ Egyetlen példa: Oedipus a Szfinx helyére
akar ülni, hogy kérdést tegyen fel /134-
-137/:

avi gener patrisque rivalis sui,
frater suorum liberum et fratrum parens;
uno avia partu liberos peperit viro,
sibi et nepotes. Monstra quis tanta
explicat?

Mindenféle szónokias fájdalomkitörésnél
hatásosabb ez a borzongató eszmefuttatás.
Annak bizonyítéka, hogy nemcsak rétorikus
extenzivitással tud lélekrajzot adni Se-
neca. "Groteszk intenzivitásnak" nevez-
hetnénk talán módszerét: a szó nem csupán
a gondolat hordozója, hanem egy szörnyű
paradoxon takarója is egyben.

615/ MESK 1915 313. Vö. Sen. Phoen. 78: "vic-
tasque magno robore aerumnas doma;" és
188: "at hoc decebat roboris tanti virum".

616/ Sen. Phoen. 190-192.

VIII. 152 617/ Uo. 198-199.

618/ Uo. 201-203.

VIII. 153 619/ Uo. 216.

620/ PAUL 1953 20.

621/ Sen. Phoen. 216-218.

- 622/ PAUL 1953 21.
- VIII. 154 623/ Uo. 18.
- 624/ Sen. Phoen. 294.
- 625/ Uo. 306-307:
nata, quid genibus meis
fles advoluta?
- 626/ Uo. 313-319.
- VIII. 155 627/ Uo. 347-349.
- 628/ A "vive" motívuma ugyancsak önmaga ellentétébe csap át: a bosszút lihegő Oedipus passzivitásának válik éltetőjévé /Sen. Phoen. 358-362/.
- VIII. 156 629/ A végzetdrámákkal szemben itt a szenvedély a darab motorja - mondja MÜLLER /1953 461/. Iocasta szenvedélye azonban nem egyeztethető rétorizmusával. - Vö. KONT 1884 68, RIBBECK 1893 105, HERRMANN 1924 436, NICOLINI 1934 88-89.
- 630/ Ez a bevezető monológ nyilvánvalóan Euripidész "Phoinikiai nők" c. drámájának le rövidített prológusa.
- 631/ Kettőjük elvárása párhuzamos Euripidész darabjával: ott Polüneikész és a kar kéri ugyanezt Iokasztétól.
- 632/ Sen. Phoen. 420-426. - Értékes időt veszít - mondja HERRMANN /1924 435/. Rétorikájának csúcspontja - véli NICOLINI 1934 88.
- 633/ Sen. Phoen. 427-442. - Vö. a TROAD. 493. sz. jegyzetét.
- 634/ Sen. Phoen. 453-454. - Eltér Euripidésztől, hogy csata közben találkoznak. NICOLINI 1934 88.

- VIII. 157 635/ Uo. 505-510.
636/ Uo. 540-542, 555-557.
637/ Uo. 565-571.
638/ Uo. 575-578.
639/ Ritmikailag és sortagolásukban is rendkívül hasonló, nagy formai rutinra valló megoldások!
640/ Sem. Phoen. 645-646.
641/ Uo. 652-653.
642/ NICOLINI 1934 89.
- VIII. 158 643/ Ez a BRAUN által /1865 285/ kifejtett nézet él KONThál /1884 64/ és MESKnál is /1915 321/.
644/ MESK 1915 320.
645/ 1953 75.
646/ 1915 320.
647/ 1966 109.
- VIII. 159 648/ A kórus hiányát említi RIBBECK /1893 105/, s ebből a tragédia ténylegesen befejezetlen voltára következtet MESK /1915 290/.
Idézzük MILLER véleményét: "In the corresponding Greek play a chorus of Phoenician maidens on their way to Delphi chanced to be at Thebes. This circumstance gives the play its name." - Id. kiad. II 1961 346. 1. sz. jegyzet.
649/ ZWIERLEIN 1966 108. 42. sz. jegyzet.

IX.

- IX. 160 650/ V8. SCHANZ GRL II 1935 459, KONT 1884 50,
RIBBECK 1893 96, HERRMANN 1924 258, CAS-
TIGLIONI 1926 180, SIEMERS 1951 107.
651/ 1875 553.
652/ FRIEDRICH 1934 300-315.
653/ HAYWOOD 1942 98-101.
- IX. 161 654/ V8. KONT 1884 51, CASTIGLIONI 1926 194,
PRATT 1939 105, SIEMERS 1951 108.
655/ SIEMERS uo.
656/ V8. SCHANZ GRL II 1935 459.
657/ Mint pl. NICOLINI 1934 86.
658/ CASTIGLIONI 1926 336.
- IX. 162 659/ V8. KONT 1884 51 és THOMANN 1961 132:
"Die nicht darstellbaren Gewaltakte ausser-
halb der Bühne werden durch »Szenenrepor-
tage« Amphitryons gemeldet."
660/ Szerkesztéstechnikai következtetlenségekre
is utaltak a kutatók. FRIEDRICH szerint
pl. /1933 48/ ellentmondás van a prológu-
s és Hercules megjelenése között; érveit
MÜLLER igyekezett megcáfolni /1953 462.
3. sz. jegyzet/.
661/ V8. CASTIGLIONI 1926 182, NICOLINI 1934 86.
662/ SIEMERS 1951 107.
- IX. 163 663/ HAYWOOD 1942 99, SIEMERS 1951 108.
664/ MÜFFELMANN 1965 121. - Az Euripidész-hős
vizsgálatánál a továbbiakban is az ő gon-
dolatmenetét követjük.

- 665/ Uo. 122.
- IX. 164 666/ Eur. Héraklész 1146-1147.
- 667/ Uo. 1160, 1226-1227.
- 668/ ZÜRCHER, W.: Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides. Schweizer Beiträge zur Altertumswissenschaft 2, Basel 1947 94. - Idézi MÜFFELMANN 1965 125.
- 669/ MÜFFELMANN 1965 128.
- 670/ Sen. Herc. fur. 84-85.
- 671/ Így látja a főhőst HERRMANN /1924 395/, NICOLINI /1934 86/, SIEMERS /1951 108/.
- IX. 165 672/ Sen. Herc. fur. 116-117.
- 673/ Uo. 929; 936-937.
- 674/ Uo. 74. - Vö. SIEMERS 1951 108.
- 675/ Vö. HERRMANN 1924 396-397. - Ellenkező véleményen van CASTIGLION: Hercules jellemében nem lát fejlődést, csupán rétoriz-musa nő /1926 192/. Vitathatatlan, hogy sokkal erősebben mutatkozik meg magatartásában az örület is és a fájdalom is, mint Euripidésznél, vö. KAPPELMACHER-SCHUSTER 1934 316.
- 676/ Sen. Herc. fur. 1311-1313.
- IX. 166 677/ Uo. 1314-1317.
- 678/ Vö. Eur. Héraklész 1334-1339; 1398; 1425-1426.
- 679/ Vö. Sen. Herc. fur. 1321-1341.
- 680/ Uo. 1341; 1343-1344.
- 681/ "...without becoming a national Roman or even a Stoic hero." SIEMERS 1951 108.

- 682/ V8. HERRMANN 1924 397.
- IX. 167 683/ Lásd Eur. Héraklész 101-106.
- 684/ MÜFFELMANN 1965 115.
- 685/ Eur. Héraklész 296-297.
- 686/ Uo. 298-301.
- 687/ Uo. 302-306.
- 688/ MÜFFELMANN 1965 115.
- 689/ Uo. 116.
- IX. 168 690/ Uo.
- 691/ Eur. Héraklész 318-319.
- 692/ V8. MÜFFELMANN 1965 126.
- 693/ V8. RIBBECK 1893 98, CASTIGLIONI 1926 193,
NICOLINI 1934 85, FRIEDRICH 1934 305,
HAYWOOD 1942 101.
- 694/ KONT 1884 52, HERRMANN 1924 423, QUARTANA
1918 92.
- 695/ Sen. Herc. fur. 279. - A továbbiakban nagy-
részt ezt a gondolatot variálja. Férje
visszatéréséért hekatombát áldoz Jupiter-
nek és áldozatot mutat be Ceresnek /299-
-302/; s ha valamely más, nagyobb hatalom
tartja fogva férjét, kész az öngyilkosság-
ra is /305-307/. Halálvágy azonban nincs
ebben a hősnőben, mint ahogyan KONT hiszi
/1884 52/.
- IX. 169 696/ Sen. Herc. fur. 312-313.
- 697/ Uo. 325-328.
- 698/ Uo. 350-351.
- IX. 170 699/ Uo. 380-382.
- 700/ Uo. 413.

- 701/ Sen. Herc. fur. 420-421.
- IX. 171 702/ Uo. 427-428. - Hasonló párbeszéd-villanásokat bőven idézhetnénk. Seneca remekel ezekben a stychomithikus eszközökben.
- 703/ CASTIGLIONI 1926 184. - Amphitryonról 1. bővebben HERRMANN 1924 432-433, SIEMERS 1951 107.
- 704/ Sen. Herc. fur. 438-441.
- 705/ Uo. 493-494.
- 706/ Uo. 513: "miserum veta perire, felicem iube." Lycust egyébként a filológusok többsége érdekes, akaratos és célratörő kalandorfigurának tartja, aki elvetemültebb, mint Euripidész hőse. Bővebben 1. RIBBECK 1893 97, HERRMANN 1924 402-403, CASTIGLIONI 1926 189, SIEMERS 1951 107.
- IX. 172 707/ Vö. Sen. Herc. fur. 1015-1021.
- 708/ HERRMANN 1924 424.
- IX. 173 709/ Elemzésünkben szándékosan nem foglalkoztunk IUNO alakjával, noha mint kijátszott, féltékeny feleségnek a nőalakok sorában lenne a helye. Szerepeltetését Euripidész-től idegen megoldásnak /NICOLINI 1934 85/, teljességgel. Seneca írói karakteréhez illő vonásnak tartják /HAYWOOD 1942 101/. Hogy ez a figura milyen latin előzményt követve került végül is a darabba, vita tárgyát képezi. LANDMANN /1928 492/ szerint Seneca Iunot Vergilius alapján /Aen. VII. 301-323/, CHARLIER szerint Ovidius "Metamorphoses"-e alapján ábrázolta /1954-1955 156-158/. Hogy melyik az inspirátor, egy ily sok mitológiai konvencióval terhelt figuránál lehetetlen eldönteni.

A FELHASZNÁLT KIADÁSOK JEGYZÉKE

- EURIPIDES drámái. /Alkestis, Ion, A két Iphigenia, Bakchansnők/ Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátva fordította CSENGERI János. Bp. 1911.
- EURIPIDES drámái. /Kyklops, Heraklidák, Hekabe, Andromache, Ótalmkeresők, Trójai nők/ Ford., bevezetésekkel és jegyzetekkel ellátta CSENGERI János. Bp. 1915.
- EURIPIDES drámái. /Elektra, Helena, Orestes, Rhesos, Herakles/ Ford. CSENGERI János. Bp. 1919.
- SÉNEQUE: Tragédies. Ed. HERRMANN, Léon. I-III. Paris 1926.
- OVIDE: Héroïdes. Ed. BORNECQUE, Henri. Paris 1928.
- OVIDE: Les Métamorphoses. I-II. Paris 1928. III. Paris 1962.³
- SOPHOKLÉS: összes drámái. Bp. 1950.
- SOPHOCLES: ed. PEARSON, A. C. Oxford 1955.
- AISCHYLOS: ed. MURRAY, Gilbert. Oxford 1957.²
- EURIPIDES: ed. MURRAY, Gilbert. Oxford 1958.
- SENECA'S tragedies. Ed. MILLER, Frank Justus. London-Cambridge 1960.
- SENECA: Sämtliche Tragödien. Ed. THOMANN, Theodor. I. Zürich 1961.
- AISZKHÜLOSZ drámái. Bp. 1962.
- EURIPIDÉSZ: Tíz tragédia. Bp. 1964.

FELHASZNÁLT IRODALOM*

- SWAHN, C.-W.: De Hippolyto Senecae fabula quaestiones. Holm 1857.
- BOISSIER, Gaston: Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées? Paris 1861.
- HILLER, E.: De Sophoclis Phaedra et de Euripidis Hippolyto priore. Bonn 1864.
- BRAUN, W.: Die Phoenissen des Seneca: Rhein. Mus. 20 /1865/ 271.
- RIBBECK, Otto: Die römische Tragödie, Leipzig 1875.
- BRAUN, W.: Die Medea des Seneca: Rhein. Mus. 32 /1877/ 68.
- LEO, Friedrich: Senecae tragoediae /vol. 1, De Senecae tragoediis observationes criticae; vol. 2, Senecae tragoediae et Octavia/. Berlin 1878, 1879.
- BÜCHELER, F.: Vergilius et Seneca: Rhein. Mus. 34 /1879/ 625.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U.v.: De versibus Senecae tragici ex Horatio derivatis. Schönberg 1883.
- KONT Ignác: Seneca tragédiái. Bp. 1884.
- ZOELLNER, K.: De ratione inter Senecam et antiquas fabulas Romanas intercedente. Rostock 1887.

*A folyóiratok címének rövidítésénél MAROUZEAU, J.: L'Année Philologique c. kiadványának jelöléseit használom.

- WERNER, R.: De L.A.Senecae Hercule Troadibus Phoenissis. Diss. Leipzig 1888.
- SZAMOSI János: Medea a világirodalomban: Erd. Muz. EGYL. bölcs. nyelv. és tört. tud. kiadványai 6 /1887/ 187-205.
- ZOELLNER, K.: Analecta Ovidiana. Lipsiae 1892.
- RIBBECK, Otto: A római költészet története. I-III. Ford. KATONA Lajos. Bp. 1893.
- HEGEDÜS István: Seneca mint drámaíró: Egyet. Phil. Közl. 18 /1894/ 89-106, 185-200, 361-374, 449-467.
- PAULYS Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Herausg. von Georg WISSOWA. Erster Band. Aal-Apollokrates. Stuttgart 1894.
- BETHE, E.: Prolegomena zur Geschichte des Theaters. Leipzig 1896.
- FARKAS Ignác: L.A.Seneca Medeája és Hippolytosa: Aradi kir. főgymn. értesítője 1900-1901. 11-38.
- BOHDANECZKY Lajos: Egyet. Phil. Közl. 26 /1902/ 542-543. /FARKAS cikkének ism./
- LEO, Friedrich: L.A. Senecae Tragoediae /Rec. de R. PEIPER et G. RICHTER²/. Gött. Gel. Anz. /1903/
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U.v.: Die Schlusszene der Phoenissen: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wiss. /1903/ 587.
- ALLERAM Gyula: Seneca erkölcsbölcsélete. Bp. 1907.

- CLEASBY, H.-L.: L'originalita di Seneca nella sua Medea: Atene e Roma /1907/ 306-307.
- CIMA, A.: La Medea di Seneca e la Medea di Ovidio: Atene e Roma /1904/ 224-229; /1908/ 64-68.
- PÁPAY Géza: Seneca Medeájáról. Bp. 1908.
- PLESSIS, Francois: La poésie latine. Paris 1909.
- UEBERWEGS, Friedrich: Grundriss der Geschichte der Philosophie des Altertums. Zehnte Auflage. Bearb. und herausg. von dr. Karl PRAECHTER. Berlin 1909.
- BIRT, Theodor: Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt? Ilbergs J. 27 /1911/ 336-360.
- HUPKA Ödön: Seneca száműzetése. Bp. 1911.
- DENGYEL Lajos: Seneca viszonya Euripideshez. Kolozsvár 1913.
- MEDVECZKY Frigyes: A római stoicizmus társadalmi elméletei /Adatok a társadalmi és jogbölcseleti eszmék történetéhez/. Bp. 1913.
- MESK, Joseph: Senecas Phönissen: Wiener Studien /1915/ 289-322.
- MORICCA, Umberto: Le fonti della Fedra di Seneca: SFG /1915/ 158-224.
- QUARTANA, M.: Donne e fanciulle nelle opere di L. Anneo Seneca: Atene e Roma /1918/ 85-93.
- HEINEMANN, Karl: Die tragischen Gestalten des Griechen in der Weltliteratur: Erbe der Alten NF 3, 4. Bd. I. Leipzig /1920/.

- MORICCA, Umberto: Le tragedie di Seneca: Riv. di filol. class. 48 /1920/ 74-94.
- BARTH, Paul: Die Stoa. Stuttgart 1922.
- HERRMANN, Léon: Le théâtre de Sénèque. Paris 1924.
- HERRMANN, Léon: Les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre? RBPh /1924/ 841-846.
- CANTER, H.-V.: Rhetorical elements in the tragedies of Seneca: Univ. Illinois Stud. 10 /1925/.
- CASTIGLIONI, L.: La tragedia di Ercole in Euripide e in Seneca: RF /1926/ 176-198; 336-363.
- HUSNER, Fr.: Leib und Seele in der Sprache Senecas. Philologus Supplementband 17, Heft 3. Leipzig /1924/.
- HERZOG, O.: Datierung der Tragödien des Seneca: Rhein. Mus. /1928/ 51-104.
- LANDMANN, Sara: Seneca quatenus in mulierum personis effingendis ab exemplaribus graecis recesserit: Eos 31 /1928/ 485-493.
- MORPURGO, A.: Le "Trachinie" di Sofocle e l' "Ercole Eteo" di Seneca: Atene e Roma NS 10 /1929/ 87-115.
- HOWALD, E.: Die griechische Tragödie. Zürich 1930.
- REGENBOGEN, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. Vorträge der Bibliothek Warburg 7 /1927-28/ Leipzig-Berlin 1930. /Nachdruck: Darmstadt 1963./
- FRIEDRICH, Wolf-Hartmut: Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik. Borna-Leipzig /1933.

- REINHARDT, Karl: Sophokles. Frankfurt am Main 1933.
- KAPPELMACHER, A.-
SCHUSTER, M.: Die Literatur der Römer bis zur
Karolingerzeit. Potsdam 1934.
- FRIEDRICH, Wolf-
-Hartmut: Euripideisches in der lateinischen
Literatur: Hermes 59 /1934/ 300-315.
- NICOLINI, G.: Il teatro di Seneca in rapporto al
teatro dell'eta repubblicana.
Varese 1934.
- SCHMID, W.-
-STAHLIN, O.: Geschichte der griechischen Literatur.
/GGL/ Exster Teil, zweiter Band.
München 1934.
- SCHANZ, M.-HOSIUS, C.: Geschichte der römischen Literatur.
/GRL/ Zweiter Teil. München 1935.
- HERRMANN, Léon: Rec. de livre de KAPNOUKAGHIAS, Ch. K.:
REA /1936/ 369-370.
- KAPNOUKAGHIAS, Ch.K.: *Τὰ πρότυπα τῶν Τρωαδῶν τοῦ*
L. Annaei Senecae. Athenae 1936.
- VAN DE MERT, Lydia: Caractères de femmes dans les tragédies
de Sénèque. Thèse de Licence Univ. de
Louvain 1934-1935. /dactyl./
- FAVEZ, Ch.: Les opinions Sénèque sur la femme:
REL /1938/ 335-345.
- BIEBER, M.: History of the Greek and Roman Theater,
Princeton 1939.
- PRATT, N. T.: Dramatic suspense in Seneca and his
Greek precursors. Princeton 1939.
- STEIDLE, W.: Zu Senecas Troerinnen: Philologus
94 /1939-1940/ 266-284.

- HAYWOOD, R. M.: Was Seneca's Hercules modeled on an earlier Latin play? CJ 38 /1942/ 98-101.
- HAYWOOD, R. M.: Note on Seneca's Herc. furens: CJ 38 /1942/ 421-424.
- MESK, Joseph: Zu Senecas Troerinnen; Wiener Studien /1942/ 93-97.
- CARLSSON, Gunnar: Le personnage de Déjanire chez Sénèque et chez Sophocle: Eranos /1947/ 59-77.
- MARTI, B. M.: The prototypes of Seneca's tragedies: CPh /1947/ 1-16.
- ZÜRCHER, W.: Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides. Schweizer Beiträge zur Altertumswissenschaft 2, Basel 1947.
- STACKMANN, Karl: Senecas Agamemnon. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnonstoffes nach Aischylos: C & M 11 /1949/ 180-221.
- BEARE, W.: The roman stage. London 1950.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre: Sophoklés. Bevezetô a "Sophoklés összes drámái" c. kötet elé. Id. kiad. 5-28.
- SIEMERS, Th. B. B.: Seneca's Hercules furens en Euripides' Heracles. Diss. Utrecht 1951. /avec un résumé en angl./
- BROWNE, R. A.: Medea-interpretations. Studies in honour of G. Norwood, ed. by M. E. WHITE. Phoenix Suppl. I. Toronto 1952.

- PARATORE, Ettore: Sulla "Phaedra" di Seneca: Dioniso /1952/ 199-234.
- BIEBER, M.: Wurden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt? MDAI/R/ 60-61 /1953-1954/ 100-106.
- GENTILI, B.: L'ultimo atto della Medea di Seneca: Maia 6 /1953/ 43-51.
- GIANCOTTI, F.: Saggio sulle tragedie di Seneca. Roma 1953.
- MÜLLER, Gerhard: Senecas Oedipus als Drama: Hermes 81 /1953/ 447-464.
- PAUL, A.: Untersuchungen zur Eigenart von Senecas Phoenissen. Bonn 1953.
- TRABERT, K.-H.: Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca. Diss. Erlangen 1953.
- TRONSKIJ, I. M.: Az antik irodalom története. Bp. 1953.
- CHARLIER, J.: Ovide et Sénèque. Contribution a l'étude de l'influence d'Ovide sur les tragédies de Sénèque. Mém de lic. Univ. libre de Bruxelles 1954-1955 /dactyl./
- FALUS Róbert: Sophoklés. Bp. 1954.
- D'AGOSTINO, V.: I cori nella Medea di Seneca: RSC 3 /1955/ 32-40.
- GIOMINI, Remo: Saggio sulla Fedra di Seneca. Studi e Saggi 5, Roma 1955.
- BERG, N.: Zur Rettung der Iocasta in Senecas Oedipus v.636 f.: SO 33 /1957/ 110-120.

- PARATORE, Ettore: Originalita del teatro di Seneca: Dioniso 20 /1957/ 53-74.
- GARTON, G. H.: The background to character portrayal in Seneca: CPh 54 /1959/ 1-9.
- ANLIKER, K.: Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien. Diss. Bern 1960.
- FAVEZ, Ch.: Le roi et le tyran chez Sénèque: Hommages a L. HERRMANN /Coll. Latomus 44/ Bruxelles 1960 346-349.
- HEMPELMANN, A.: Senecas Medea als eigenständiges Kunstwerk. Diss. Kiel 1960. /dactyl./
- JANSSSENS, E.: Sénèque et la prise d'Oechalie: Hommages a L. HERRMANN /Coll. Latomus 44/ Bruxelles 1960 464-469.
- RUNCHINA, G.: Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca: Ann. Fac. Lett. Cagliari 28 /1960/ 163-324.
- ZINTZEN, C.: Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra. Beitr. zur Klass. Philol. I. Meisenheim 1960.
- THOMANN, Th.: Seneca als Mittler der griechischen Tragödie. Einführung. Id. kiad. 7-61.
- HAMBURGER, Käthe: Von Sophokles zu Sartre. Stuttgart 1962.
- TRENCSENYI-
-WALDAPFEL Imre: Bevezető az "Aiszkülosz drámái" c. kötet elé. Id. kiad. I-LVI.
- KERÉNYI Károly: Bevezetés Euripidész, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffers és Braun Médeia-tragédiáinak német nyelvű kiadásához. München-Wien 1963.

- KREMER, G.: Strukturanalyse des Oidipus Tyrannos von Sophokles. Diss. zu Tübingen 1963.
- PERRENOUD, A.: A propos de l'expression redde crimen /Sén. Med. 246/: Latomus 22 /1963/ 489-497.
- STREUBEL, G.: Senecas Agamemnon. Diss. Wien 1963.
- FÖRS, Helmut: Dionysos und die Stärke der Schwachen im Werk des Euripides. Tübingen 1964.
- HANSEN, E.: Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca. Diss. Berlin 1964.
- JACQUOT, J.: Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance. Paris 1964.
- TRENCSENYI-
-WALDAPFEL Imre: Bevezető az "Euripidész: Tíz tragédia" c. kötet elé. Id. kiad. I-XLVIII.
- WANKE, C.: Seneca Lucan Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik. Heidelberg 1964.
- BISHOP, J. D.: The choral odes of Seneca's Medea: CJ 60 /1965/ 313-316.
- JÓZSA Péter: Elektra avagy a cselekvés problémája: VALÓSÁG 8 /1965/ 11-18.
- MÜFFELMANN, Günther: Interpretationen zur Motivation des Handelns im Drama des Euripides. Hamburg 1965.
- CALDER, W. M.: Senecas Troerinnen. Eine Untersuchung über die Kompositionsweise der Sekundär-Tragödie: Wiss. Zeitschr. Univ. Rostock Ges.- und sprachwissensch. Reihe 15 /1966/ 551-559.

HIJMANS, B. L.:

Drama in Seneca's stoicism: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 97 /1966/ 237-251.

JUST, W.:

L. Annaeus Seneca: Altertum 12 /1966/ 223-233.

TOBIN, R. W.:

Tragedy and catastrophe in Seneca's theater: CJ 62 /1966/ 64-70.

ZWIERLEIN, Otto:

Die Rezitationsdramen Senecas, mit einem kritisch-exegetischen Anhang. Meisenheim am Glan 1966.

MARÓTI Egon-
-HORVÁTH István Károly-
-CASTIGLIONE
László:

A régi Róma aranykora. Bp. 1967.

ZUREK, G.:

Quare Seneca philosophus in feminas animo iniquo fuerit: Meander 22 /1967/ 435-444. /résumé en lat./

DEVECSERI Gábor:

Szigetek szeptemberben: NAGYVILÁG 13 /1968/ 756-766.

RITOÓK Zsigmond-
-SARKADY János-
-SZILÁGYI János
György:

A görög kultúra aranykora. /Periklész százada/ Bp. 1969.

U T Ó S Z Ó

A témát az 1966-ban tragikus körülmények között elhunyt dr. HORVÁTH ISTVÁN KÁROLY egyetemi docenstől, az irodalomtudományok kandidátusától kaptam. Az ő irányításával 1963-ban diákköri pályamunkát készítettem /"Phaedra jelleme Senecánál"/, majd 1965-ben szakdolgozatomban két hősnő /Phaedra és Deianeira/ alakját vizsgáltam. Sokirányú segítségéért és azért, mert bevezetett a filológia sok munkát igénylő tudományába, örök hálával és tisztelettel tartozom emlékének.

1966-tól dr. SZÁDECZKY-KARDOSS SAMU tanszékvezető egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktorának vezetése alatt folytattam a munkát. Segítségével jutottam hozzá a szakirodalomhoz, útmutatásai alapján jutottam munkámban fokozatosan előbbre. Állandó szakmai segítése mellett mindent megtett, hogy zavartalan körülmények között dolgozhassam a Klasszika-Filológiai Intézetben, amikor erre lehetőségem nyílt. Fáradozását, amellyel munkámban segített, ezúton is nagyon szépen köszönöm.

Végezetül köszönetet mondok dr. Jónás Antal intézeti könyvtárosnak, dr. Bernáthné Szabó Csilla lektornak, dr. Kelemen János egyetemi tanársegédnek, dr. Németh Jenő egyetemi tanársegédnek és Simoncsics Péter tudományos munkatársnak, hogy a szükséges szakirodalom beszerzésében és fordításában segítségemre voltak.

Merényi László